











# فصول

مجلة النقد الأدبي

## النقد الأدبي والعلوم الإنسانية

المجلد الرابع • العدد الأول • أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٣



الهيئة المصرية العامة للكتاب

# معرض القاهرة الدولي السادس عشر للكتاب

---

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤  
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر

---

# فصول

مجلة النقد الأدبي

النقد الأدبي  
والعلوم الإنسانية

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الرابع. العدد الأول. أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٣

١

# فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

سكرتير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتيرة الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد بيوش

عبد القادر القط

مجدي وهبة

مصطفى سوقي

نجيب محفوظ

يحيى حقي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين دينار ونصف - العراق : دينار ورع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ١٥ ليرة - الأردن : ١٦٠٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٧٠٠٠ دينار - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب ٢٤ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار ورع .

• الاشتراكات :

• الاشتراكات من الفاصل :  
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش  
ومل الاشتراكات بحالة بريده حكومية

• الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات .

• مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

• رسل الاشتراكات على الصوات التالي :

• مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : ينطق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المصدين .



## محتويات العدد

٤	○ أما قبل .....
٥	○ هذا العدد .....
١١	— الفلسفة والنقد الأدبي .....
١٩	— النقد الأدبي ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة .....
٣٥	— إشكالية العلوم والنقد الأدبي .....
٥٩	— النقد الأدبي وعلم الاجتماع .....
٧٧	— الرواية .. شكلاً أدبياً ومؤسسة اجتماعية .....
٩٥	— المؤرخ والنص والناقد الأدبي .....
	ترجمة : فؤاد كامل .....
	— العالم والتاريخ والأسطورة .....
	ترجمة : عبد الغفار مكاوي .....
١١٦	— اللغة والنقد الأدبي .....
	من الواجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية .....
١٢٩	— صلاح فضل .....
١٤٣	— النقد البنوي بين الأيديولوجيا والنظرية .....
١٥٥	— النقد المسرحي والعلوم الإنسانية .....
	○ السوايق الأدبي :
١٧١	— المشروع الفكري وأسطورة أوديب .....
١٧٩	— الشكل والصناعة في الرواية المصرية .....
١٨٥	— العالم والنص والنقاد .....
٢٠١	— الذاكرة المفقودة والبحث عن النص .....
٢٠٧	— الاغتراب في أدب حليم بركات .....
٢٢١	— الشعر والموت في زمن الاستلاب .....
٢٢٩	— في البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المصرية .....
	○ وثائق :
٢٤٣	— مصوص من النقد العربي الحديث .....
٢٦٢	— مصوص من النص الغربي الحديث .....
٢٧٣	○ رسائل جامعية :
	ترجمة : ماهر شفيق فريد .....

## النقد الأدبي والعلوم الإنسانية

# أما قبل

في هذا العدد تستقبل «فصول» عامها الرابع وهي أكثر ما تكون تفاعلاً بالمستقبل . ونحن نذكر المستقبل ندرك أنه ذلك المجهول الذي ما زال جين الزمن ، وإن كانت إرهاباته التي نعيشها اليوم تنبئ ببعض ملامحه . ولعل أوضح هذه الملامح على الصعيد الفكري ملمحان أساسيان ؛ أولهما أن الفكر يصبح أكثر علمية ؛ والثاني أنه سيستمتع بقدر أكبر من الحرية . ولا تعارض بين علمية الفكر وحرية ، بل هما - على العكس - وجهان متكاملان ، أو - بالأحرى - متعاطفان . فالعلم هو الذي حرر الإنسان من جهالات عصور الظلام ، ورسخ في نفسه الوعي بذاته ، وبموقعه من هذا الكون . العلم هو الذي عبر بالإنسان من «الكوجيتو» الديكارتي (أنا أفكر فأنا إذن موجود) ، الذي يتمحور حول الإنسان ، إلى الوجود الموضوعي للأشياء . ومعرفة الشيء استقلاله له وقدرة على التصرف فيه . وكلما ازداد الإنسان علماً بالأشياء ازداد وعياً ؛ وكلما عمق وعى الإنسان فإنه - أي الإنسان - يصبح أكثر تحملاً .

وحين نتفاهل «فصول» بمستقبل هذه بوادره فإنها تعي في الوقت نفسه أنها جزء من هذا المستقبل ، وأنها - لكي تنتمي إليه بحق - لا بد أن تحمل ملامحه الأساسية ، وأن تكون - فيها تقدم من نفسها - مؤكدة لهذه الملامح . ومن ثم فإنها تسعى - ما وسعها الجهد - إلى تأكيد علمية التفكير في كل مايعرض من ظواهر ، بوصفها -أي علمية التفكير- النبع الذي يزيد من وعى الإنسان بالوجود من حوله ، فيكفل له -بذلك- مزيداً من التحرر . وإذ تلتزم «فصول» علمية التفكير فإنها تؤمن كذلك بحريته ، وتدعو الآخرين كذلك إلى مثل هذا الالتزام ، وإلى التسليم بحق الجميع في حرية التفكير ؛ إذ لن يصح - آخر الأمر - إلا الصحيح .

إن هذه المجلة تعنى حقاً - كما هو شأنها منذ نشأتها - بالنقد الأدبي ؛ ولكن تخصصها هذا لا يخرجها من دائرة التفكير العلمي أو يجعلها بمعزل عنه ؛ لأن النقد في ذاته ، وأياً ما كان الموضوع الذي ينتجه إليه ، هو مستوى عال من التفكير والبحث . ونحن كتب الفيلسوف الألماني «كانت» كتابه : Critique Of Pure Reason : الذي يترجم في المعتاد إلى العربية بعبارة «نقد العقل الخالص» ، إنما كان يعنى - في حقيقة الأمر - «بحث العقل الخالص» ؛ لأن النقد في جوهره بحث في الظواهر وتحليلها . ومن ثم لا تختلف المجلة المتخصصة في النقد عن المجلة المتخصصة في الكيمياء أو الطبيعة أو البيولوجي ، أو عن مجلة أخرى متخصصة في العلوم الإنسانية ، على مستوى التوجه المعرفي .

إن المجلة المختصة بالطبيعة مثلاً ، تدرس الظواهر الطبيعية وتحللها ؛ والمجلة المختصة بالنفس البشرية تبحث في ظواهر هذه النفس وتحللها ؛ وكذلك المجلة المختصة بالنقد الأدبي ، تبحث الظواهر المتعلقة بلونٍ بعينه من ألوان النشاط الإنساني هو النشاط الإبداعي وتحللها . فعل المستوى المعرفي يستطيع النقد إذن أن يجد له مكاناً وسط تلك العلوم الطبيعية والإنسانية . وكما يشق كل علم من العلوم منهجه - أو مناهجه - من طبيعة الحقل المعرفي الذي يعمل فيه ، فكذلك يشق النقد مناهجه من طبيعة المادة التي يتعامل معها أو يعمل فيها .

ولكن إذا كان من السهل - مثلاً - تصور البحث في ظواهر الطبيعة وتحليلها معزولاً ومستقلاً - ولو على المستوى الأولي من التفكير - عن البحث في ظواهر الإبداع الأدبي (ويشمل عملية الإبداع والمبدع كذلك) ، فإنه يبدو محالاً ، وكما أثبتت التجربة على مدى التاريخ ، أن تصور البحث في ظواهر الإبداع الأدبي معزولاً ومستقلاً عن البحث في الظواهر النفسية أو الاجتماعية . حيث تشغل ظواهر الإبداع الأدبي (بوجهيه) مساحة ملحوظة من الحقل الذي تتحرك فيه العلوم النفسية والعلوم الاجتماعية . ومن ثم يفترض كل علم من هذه العلوم لنفسه حق بحث تلك الظواهر وتحليلها . وكل منها - بما في ذلك النقد نفسه - يقيم بحثه وتحليله على أساس من منهجه الخاص ، وعندئذ قد تنطق النتائج في جوانب ، وتختلف في جوانب أخرى . وهي فيما تنفق فيه أو تختلف ، تؤكد الحقيقة العلمية القائلة بأن الكلمة الأخيرة لم تنل ، ولعلها لن تنال أبداً . فالمرعة كشف متصل ، يزيد من وعى الذات لذاتها ، وللأشياء من حوله ، ويمررها من ضيق الأفق ، ومن البلاء والغفلة والتجمد والتخيز . و«فصول» ، وهي تستقبل عامها الرابع ، لا تطمح في أكثر من أن تكون مشعلاً يضيء درب المعرفة ، فيحرر العقول والنفس جميعاً .

وبعد ، فمرة أخرى نشاء الظروف أن تحرم هذه المجلة من الجهود التي كان يبذلها الدكتور جابر عصفور مشكوراً في المعاونة على إصدارها ، نتيجة لانتقاله إلى العمل أسداً في جامعة الكويت . ولكنني على يقين من أن بعد المسافة وإن حال دون اشتراكه العمل المباشر في إصدارها ، لن يحرم القراء من إسهاماته الغنية المضيئة ، وتحليلاته المشبعة الممتعة .

## هذا العدد

مشروع هذا العدد ينبثق أساساً من إشكالية معرفية تواجه النقد الأدبي بشكل حاد منذ القرن الماضي ، ولعلها كانت تواجهه ، على نحو أو آخر ، طوال عدة قرون قبل هذا القرن . فالنقد الأدبي هو ذلك اللون من النشاط العقلي الذي لم يستطع طوال تلك القرون أن يصبح علماً مستقلاً ، كعلم المنطق ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، وعلم الأخلاق ، وعلم اللغة ، وعلم الجمال (الاستيقا) ؛ فقد استطاعت هذه العلوم أن تنسلخ - في أزمنة متفاوتة - من نظرية المعرفة ، وأن يصبح لها إطارها المعرفي المستقل . والعلم لا يصبح علماً بحق - كما هو معروف - إلا إذا ارتبط بحقل معرفي محدد . وقد اجتهد «الوضعيون» الفرنسيون في القرن التاسع عشر في تحويل النقد الأدبي من مجرد نشاط عقلي فردي (أى من مجال الممارسة الحرة القائمة على ما يسمى «البصيرة») إلى «نظام» معرفي له أسسه وقواعده الموضوعية . ومع ذلك ما يزال النقد الأدبي حتى اليوم يحاول أن يحصر الحقل المعرفي الذي يختص به ويجدده ، حتى يتمكن من أن يقيم لنفسه نظاماً من المقولات يصنف من خلالها مادة موضوعه تصنيفاً خاصاً به . ويوم يصبح النقد الأدبي علماً فإنه سيتبنى بالضرورة إلى مجموعة العلوم التي تسمى العلوم الإنسانية .

والشأن في هذه العلوم الإنسانية أن كلا منها له نظامه الأساسي ؛ وهي في ذلك تتوازي . ولكن مساحات من حقوقها المعرفية تتداخل أحياناً فتتداخل بالضرورة نظامان أو أكثر . وفي هذه الحالة يكون أحد هذه النظم أساسياً ، وتكون النظم الأخرى نظماً مساعدة . وقد يتلاقح نظامان أساسيان فيولدان نظاماً جديداً ، كعلم النفس الاجتماعي ، وعلم النفس اللغوي ، وعلم الاجتماع اللغوي ، الخ . والموضوع الذي يتجه إليه النقد الأدبي هو الأدب . ولكن بعض العلوم الإنسانية تتداخل مع النقد في الاقتراب من هذا الموضوع ؛ وبعضها يتلاقح مع الموضوع مباشرة ، مولداً نظاماً معرفياً جديداً ، كعلم النفس الأدبي ، وعلم الاجتماع الأدبي . ومن ثم أصبحت معضلة «علم النقد الأدبي» - إذا صحت التسمية - هي أن يجد نظامه الأساسي وسط هذه المنظومة من العلوم الإنسانية ، بحيث تكون هذه العلوم بالنسبة إليه مجرد نظم مساعدة .

إلى أى حد - على المستوى الواقعي - تصدق هذه التصورات ؟

إن هذا العدد من «فصول» هو بمثابة عدد تجريبي في هذا المجال . فهو - في مجمله - محاولة لاستكشاف العلاقات المختلفة بين منظومة من العلوم الإنسانية والنقد الأدبي ، تمهيداً للبحث عن «هوية» حقيقية لهذا النقد ، تجعل منه علماً قائماً بذاته .

ويستهل هذا العدد بمقال للدكتور زكي نجيب محمود عن «الفلسفة والنقد الأدبي» ، بوصفها نظامين من التفكير ، يتوازيان في جوهرهما . ومن ثم يطرح الكاتب السؤال عن العلاقة بين «الفكر الفلسفي» و «العمل النقدي» ، لا من الناحية التاريخية فحسب (فقد نشأ الفكر النقدي لدى عدد من الفلاسفة ، في مقدمتهم أفلاطون وأرسطو) ، بل من خلال «طبيعة» كل منهما كذلك . فشان الفيلسوف أن يبدأ من المفاهيم التي تتداولها في حياتنا اليومية ، ثم يتصاعد منها إلى التعميم الأعلى ، الذي يضم تحت جناحيه مجموعات القوانين الخاصة بمجال معين ؛ وذلك إجابة منه عن سؤال يطرحه عصره ، أو يستخلصه من نفسه من فهمه واستيعابه لهذا العصر . والأدب موضوعه التفاعل البشري ؛ أي الإنسان في تفاعله مع الأشياء ، ولكنه لا يقول ما يشاء بطريقة مباشرة ، بل من خلال المجسمات . وعلى الناقد أن يستصفي من وراء هذه المجسمات فكرة مضمرة . ومن ثم فإن عمل الناقد - كعمل الفيلسوف - يجاوز السطح إلى العمق ، يبحث عن الجذور المستبطنة للظواهر التي تراه العيون ، أي يبحث عن «الوحدة» التي تضم العناصر المختلفة للعمل الفني . وحين يتم هذا العمل على مستوى «رأسى»



فإنه يشكل إجابة عن سؤال يطرحه العصر - مرة أخرى - عن مشكلة الثبات والتغير في الإبداع الفني ؛ أو - بمعنى آخر - عن حساسية كل عصر أو ذوقه من جهة ، وعن العنصر الثابت المشترك ، الذي يضمن الخلود والبقاء للأعمال الخالدة ، من جهة أخرى .

والخلاصة أن الفيلسوف يتجه في تفكيره إلى المبادئ الكلية التي تشمل الكون كله ؛ أما الناقد فإنه يسمي إلى إصدار حكم نقدي على عمل أدبي بعينه . إن طبيعة العمل لديها واحدة ؛ ولكن في حين تتسع الدائرة التي يتحرك فيها الفيلسوف ، تضيق الدائرة التي يتحرك فيها الناقد .

ومن التماثل بين طبيعة التفكير الفلسفي والتفكير النقدي ، والتوازي بين تاريخيهما ، تنتقل مع الدكتور مصطفى سوفي إلى دراسة قضية «النقد الأدبي ؛ ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية» . وهذه الدراسة تسلم - مبدئياً - بأن هناك أرضاً مشتركة بين هذه العلوم والنقد الأدبي ، وأن النقد الأدبي - نتيجة لهذا - يستطيع أن يفيد من بعض جوانب النظم المعرفية المستقرة نسبياً ، التي تمثلها هذه العلوم .

ولكى يحدد الكاتب مجالات هذه الإفادة كان عليه أن يبين مفهوم النقد الأدبي ومجالاته كما يحددها المشتغلون بالنقد أنفسهم . وقد انتهى من ذلك إلى أن النقد الأدبي - في جوهره وفي غايته - هو تقويم الأعمال الأدبية . وبالطريقة نفسها استعرض الكاتب موضوع علم النفس ، وطبيعته ، وتطورات الحداثة ؛ وانتهى من ذلك إلى اشتماله على عناصر يمكن استغلالها في مجال النقد الأدبي . وهذه العناصر - كما تبين الدراسة - موزعة في مجالين : المجال الموضوعي والمجال المنهجي .

أما في المجال الموضوعي فقد عرضت الدراسة لفئتين من الموضوعات : فئة تفيد النقد فائدة مباشرة (كالموضوعات التي عرض لها بعض علماء النفس ، المتعلقة بالمعاني المختلفة للنص الأدبي ، وبالأسس النفسية للتعامل مع الألفاظ وإجاءاتها الصوتية والدلالية) ؛ وفئة تفيد النقد فائدة غير مباشرة ، وبخاصة تلك التي تتعلق بتدقيق الفنون التشكيلية وعملية الإبداع الفني .

وأما بالنسبة للمجال المنهجي فقد عرضت الدراسة للمناهج أو طرق البحث التي تمثت في كنف البحوث السيكلوجية ، وبخاصة طرق «الاستبارة» و«التحليل المضمون» ، مرجحاً فائدتها في مجال الدراسات النقدية .

وهذه الدراسة في مجملها تتجه إلى تأكيد ضرورة ملحة ، هي تعزيز التواصل بين المشتغلين بالنقد الأدبي والمشتغلين بالعلوم النفسية من أجل استكشاف مساحات معقولة من الهدف البعيد وهو النص الأدبي بين المبدع والمتلقي .

ويلى هذه الدراسة عن العلاقة بين العلوم النفسية والنقد الأدبي دراسة أخرى هي بمثابة مقدمة عن إشكالية العلوم النفسية ومدى صلاحية بعض نظمها المعرفية في إضاءة العملية النقدية . والدكتور يحيى الرخاوي - صاحب هذه الدراسة - ليس مجرد متخصص في السيكيوباثولوجي ، وممارس للعلاج النفسي ، بل هو كذلك كاتب مبدع وناقد . ومن ثم اشتملت هذه الدراسة على جانب تنظيري ، يعالج فيه الكاتب الإشكالية المطروحة ؛ وجانب عملي ، سواء في مراجعته للممارسات النقدية السابقة ، ذات المنحى النفسي ، أو فيما يقدمه من تحليل جديد .

أما من الناحية النظرية فقد استعرض الكاتب عدداً من نظم المعرفة النفسية ، كالسيكيوباثولوجي وعلم السلوك وعلم نفس اللاشعور أو التحليل النفسي الفرويدي وعلم نفس الوعي الذي يقابله ، وكيف أن واحداً منها لا يكفي لشرح الظاهرة الأدبية في كل جوانبها ، وأنه لا بد للناقد من أبجدية نفسية متقنة ، تعينه على التحرك بكل مرونة في النص الأدبي حركة جدلية خلقة . ويرتكز هذا النشاط النقدي الإبداعي - لدى الكاتب - على لوئين من النشاط المعرفي هما السيكيوباثولوجي وعلم نفس الوعي ، كما تعتمد الدراسة النقدية في هذه الحالة على المنهج الفينومينولوجي .

وأما من الناحية التطبيقية فقد حاول الكاتب استخدام منهجه في تحليل شخصيتي «هملت» و«ديستوفسكي» ، متتبهاً من ذلك إلى أن هملت كان يواجه مشكلة غموض الأساسية (أن يكون أو لا يكون) ؛ أن يكون هو نفسه ، مستقلاً عن السلطة الأبوية ومواجهاً لها في الوقت نفسه ، أو لا يكون ، حين يصبح صورة لوالده أو صورة معاكسة له ؛ وكلتاها معنى اللاكينية . وما كانت رؤية هملت لشبح والده إلا تنشيطاً خارجياً للنظام الولدي الداخلي أو كل ما يمثل السلطة . لكن هملت لم يستطع أن يواصل الرحلة بين الداخل والخارج ، التي يتولد عن طريقها البناء «الوفاي» المستقل للفرد . أما ديستوفسكي فقد أحدث مرض الصرع لديه تنشيطاً لقواء الإبداعية ، فأصبح العمل الإبداعي لديه هو الوجه الإنجابي للمرض . وتدل

غزارة إنتاج هذا الكاتب على تمكنه من تلك الحركة المتبادلة بين الداخل والخارج .

ومن هاتين الدراستين المطلقتين من حقل العلوم النفسية ، على ما بينها من اختلاف في الإجراءات وفي المنهج ، تتضح حقيقة المدى الذي يمكن أن تصل إليه فائدة هذه العلوم في تخليق نظام معرفي للنقد الأدبي ، يحقق له موضوعيته وديناميكيته في الوقت نفسه .

لكن العلوم النفسية ليست وحدها - دون العلوم الإنسانية - القادرة على أداء هذه المهمة ؛ فعلم الاجتماع كذلك له مداخله إلى الظاهرة الأدبية التي هي موضوع النقد الأدبي . ومن ثمة تأتي دراسة الدكتور محمد حافظ دياب عن «النقد الأدبي وعلم الاجتماع» تتعرض للفروض الأساسية التي قام عليها الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي ، والمداخل النظرية لهذا الاتجاه ، ثم الأساليب المنهجية التي استخدمت في هذا المجال .

وفي استعراض الكاتب للخلفية التاريخية لهذا الاتجاه بدأ بمفهوم أفلاطون للمحاكاة ، ثم موقف أرسطو من هذا المفهوم ، مروراً بالفيلسوف الإيطالي فيكو Vico ومدام دي ستال Mme de Stael وسانت بوف Saint Boeuf وهيبوليت تين H. Taine والمدرسة الاجتماعية الفرنسية في القرن العشرين ، وانتهاء بأعمال روي بيرس R. Peirce وإيان وات I. Watt ويرى الكاتب أن الإطار المرجعي لهذا النقد لا يخرج عن نظرية الانعكاس .

أما المفاهيم الأساسية التي قام عليها النقد الأدبي الاجتماعي فقد لخصها الكاتب فيما يلي :

- ١ - التعامل مع الأدب بوصفه نظاماً اجتماعياً .
- ٢ - جدلية العلاقة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي من حيث التأثير والتأثر .
- ٣ - إفساح المجال للأدب الشعبي ، لما يتضمنه من أبعاد اجتماعية وبواعث جماعية .
- ٤ - إقامة توازن بين الذاتي والموضوعي في النظر إلى الواقعة الأدبية .

ثم يحدد الكاتب المداخل النظرية للنقد الاجتماعي فيما يلي :

- ١ - المدخل الإمبريقي ؛ ويستهدف دراسة الواقعة الأدبية بما تشتمل عليه من جوانب إنتاجية ، يدخل فيها العمل الأدبي والناشر وجمهور القراء .
- ٢ - المدخل الجدلي ، وينطلق من فكرة أن عملية الإنتاج الأدبي والأيدولوجي هي جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة .

٣ - المدخل البنائي التوليدي ؛ ويعني ببيان كيف أن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل في تفاعلها وجدلها جوهر المنهج الإيجابي لدراسة الأدب والتاريخ .

٤ - المدخل السيميولوجي ؛ ويقوم في إطار الحركة البنائية ، فيزودها عندئذ بالأسس التي يمكن عن طريقها عد العمل الأدبي محققاً لنظام من الرموز الإشارية .

٥ - المدخل الوظيفي ؛ وينحى إلى تعيين العناصر الاجتماعية في العمل الأدبي على أساس مفاهيم علم الاجتماع ، كما يحرص على إظهار دلالات مواقف الشخصيات وربطها بالظروف الاجتماعية .

ويختتم الباحث هذه الدراسة ببيان الأساليب المنهجية المستخدمة في حقل النقد الاجتماعي ؛ وهي :

- ١ - أسلوب تحليل المضمون content analysis .
- ٢ - أسلوب تحليل الدور content role .
- ٣ - أسلوب دراسة الحالة case study .
- ٤ - أسلوب القياس السوسيومترى sociometric measure .
- ٥ - الأسلوب الإسقاطي projective method .

والسؤال الأخير الذي يجيب عنه هذه الدراسة في حسم هو : إلى أي حد يستوعب المنهج السوسيوولوجي في النقد الظاهرة الأدبية ؟ والجواب الحاسم هو أنه متمم لمنهج أخرى وليس بديلاً لها ، وأنه أداة تعين على منهج نقدي أدبي متكامل .

ولما كان النقد ذو المنحى الاجتماعي قد اتجه في الأغلب الأعم إلى دراسة الأعمال الروائية فقد جاءت دراسة الدكتور صبري حافظ عن «الرواية : شكلاً أدبياً ومؤسسة اجتماعية» نموذجاً تطبيقياً لهذا المنحى من الدراسة النقدية . لقد انطلق

الكاتب - في التمهيد النظرى لدراسته - من حقيقة أن الرواية - في نماذجها الجيدة على الأقل - تطمح إلى أن تكون أكثر من مرة تنعكس على صفحاتها الصقيلة أو المعتمة مظاهر الواقع المختلفة، وإلى أن تهتك حجب الزمى والآل، والمألوف والمباشر والواقعى، استشرافا لأفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض والإنسان، دون أن تنقسم العرى بينها وبين الواقع الذى صدرت عنه، ودون أن تنعزل عن القارئ الذى توجه إليه. إنها - من حيث هى إبداع - مغامرة تقوم على الجدل الدائم بين الفردى والجمعى، فى إطار اللغة التى لا تعد - فى الرواية - صورة للواقع، بل أداة يتحقق بها الواقع. ومن هنا تطرح الرواية على الناقد - من وجهة علم اجتماع الأدب - ضرورة البحث عن صياغة جديدة لهذه العلاقة، لا تتحقق على حساب أى من طرفيها، ولا تقع فى أنشطة اختزال أى منها أو تبسيطه، وتواجه - فى الوقت نفسه - الجدل بين الضرورة أو الحتمية اللغوية، واستقلالية النسق البنائى الأدبى ولا نهائية احتمالاته.

وانطلاقا من هذه المفاهيم النظرية ينتقل الكاتب إلى دراسته التطبيقية، التى يعالج فيها رواية الكاتب الروائى فتحى غانم، المسماة «زينب والعرش»، على أساس من تلك المفاهيم.

على أن الحوار بين العلوم الإنسانية والنقد الأدبى ليس مقصورا على العلوم النفسية والعلوم الاجتماعية؛ فإن التاريخ، الذى كان يعد فى القديم ضمن الإطار الأدبى، مايزال - فى مناهجه الحديثة - يتأخم النقد الأدبى. وهنا تأتى الدراسة التى كتبها ألن دوجلاس، المحاضر فى جامعة جنوب الميسيسى بالولايات المتحدة الأمريكية خصيصا لهذه المجلة، والتى تحمل عنوان: «المؤرخ، والنص، والناقد الأدبى».

تسجل هذه الدراسة فى مستهلها الاهتمام المتزايد على مدى العقد الماضى بالعلاقة بين علم التاريخ والنقد الأدبى، وإن كان تقويم أهمية هذه العملية وما تبشر به من عود يتطلب فحصا للقضايا التى يثيرها تفاعل هذين الفرعين من فروع العلوم الإنسانية.

والعلاقة بين النقد والمؤرخين قديمة؛ فمعظم النقاد كانوا يعاملون التاريخ بوصفه خادما للنقد الأدبى، مقيدا بل ضروريا فى بعض الأحيان، شريطة ألا يتجاوز مكانه. أما المؤرخون فقد نظروا إلى الأدب بوصفه مرآة لعصره. ولكن لما كان الأدب «تخيلا» وليس واقعا فقد استخدمه المؤرخ لمجرد أنه شاهد له جاذبيته، ثبت ما تم إثباته من قبل. أما النقد الأدبى فقد نظر إليه المؤرخون فى أغلب الأحيان على أنه لعبة غريبة مصطنعة، لا تغنيهم مناهجها أو نتائجها فى كثير أو قليل. ولا ينكر أحد أن النشاط العقلى لدى الناقد يختلف عنه لدى المؤرخ من بعض الوجوه؛ فإما هو نهاية لنشاط المؤرخ يمكن أن يكون بداية لعمل الناقد. ذلك أن المؤرخ يدع النص، والناقد يحمله؛ المؤرخ يحول الأشياء إلى شفرات والناقد يفك هذه الشفرات. ولكن ليس معنى هذا أن الخدمة الوحيدة التى يمكن أن يؤديها كل منهما للآخر هى التحذير من الأخطاء المنهجية المضادة أو المعادلة؛ ففى هذه الحالة يمكن أن يعنى الاختلاف نوعا من التكامل؛ والعلم المدع للنص يتلاءم مع العلم المحلل للنص تلاؤم اليد للقفاز. وكلما كان عنصر معين من عناصر المجال التاريخى أقرب فى طبيعته إلى أن يكون نصا، كان تحليل النقد الأدبى له أكثر فائدة.

وامتدادا لدراسة ألن دوجلاس تأتى دراسة جيرد براند عن «العالم، والتاريخ، والأسطورة». وتنقسم هذه الدراسة إلى قسمين رئيسيين، يتناول القسم الأول منها الأسس التى قامت عليها فلسفة الظاهريات (الفيثونينولوجيا) عند إدموند هوسرل، ويتناول القسم الثانى من تلك الأسس ليضع تخطيطا لتحليل فيثونينولوجى للتصور الأسطورى للوجود الإنسانى.

إن اكتشاف هوسرل للأفق ومن ثم العالم يركز على فلسفة تعتمد بالرؤية. وتبلغ الرؤية الخالصة عنده درجة اليقين الكامل بالمرمى بوصفه إنتما لما هو معطى عطاء أوليا.

وعلى الرغم من أن التاريخ يشغل من أعمال هوسرل مكانا بارزا فإنه - فيما يرى الكاتب - يغفل أساسا مهما يقوم عليه التاريخ، هو العمل، الذى يتساوى مع الرؤية فى الأهمية. ومن ثم يقدم الكاتب تحليلا موازيا لتحليل هوسرل، يتخذ من الفعل أو العمل أساسا. ويخلص الكاتب إلى أن النقص هو البنية الأساسية لكل موجود. وهو يظهر فى تناهى الإنسان وفى نقص اللغة، من حيث هى لغة استدلالية منطقية، وفى نقص الزمان، بمعنى أنه زائل وعابر. فالتنقص إذن هو البنية الأساسية للوجود المتناهى. وهذا النقص يتجسد فى الأسطورة بصورة درامية تاريخية، تقوم على أساس استعادة الوفرة الضائعة عن طريق الألم والمخاطرة؛ أى عن طريق الصراع الدائم الذى يهدف إلى الانتصار على النقص أو النجاة.



فإذا كانت الأسطورة رؤية تجسدت في الكلمة ، أو فعلا عبرت عنه الكلمة ، فإن تفسيرها بوصفها تجربة مباشرة إنما يصح عندما يمثلها داخل أفق أشمل هو العالم .  
ومن الفلسفة الظاهرية نقلنا الدكتور تمام حسان إلى «اللغة والنقد الأدبي» ، حيث يبحث في مجالات الدراسات اللغوية وجدواها في مجال النقد الأدبي .

وفي البداية تؤكد هذه الدراسة حقيقة أن اللغة نظام متكامل عناصره على نحو يجعل منه بنية جامعة مانعة ، ولكنها تشتمل كذلك على نظم فرعية ، كنظام الأصوات ، والنظام الصرفي ، والنظام النحوي ، والدلالة المعجمية ، والدلالة الاجتماعية ، والأساليب وما يتعلق بها من اعتبارات نفسية واجتماعية .

ويبدأ الباحث برصد مجموعة الظواهر الصوتية التي تدخل في مجال النقد الأدبي ، مثل حسن التأليف euphony وتنافر الحروف cacophony والقافية في الشعر ، وغيرها من الظواهر التي يميزها الاتفاق في الأصوات والتعدد في المعنى .

ثم ينتقل الباحث إلى الظواهر التي يشتمل عليها النظام النحوي والنظام الصرفي ، والتي تدخل في صميم عمل الناقد ، مثل قرينة المبنى الصرفي ، والقرائن النحوية ، مثل الإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام .

ثم يأتي الحديث عن مفردات اللغة وعلاقة النقد الأدبي بها ، حيث يجاوز جوانب الصحة اللغوية إلى التقدير الجمالي . ومن هنا تهتم الدراسة ببيان العلاقة بين الكلمة ومعناها ، كما تهتم ببيان علاقات الكلمة المختلفة ، العرفية والطبيعية والذهنية والفنية .

وفي مجال ما يهتم به النقد الأدبي على مستوى الجملة يعدد الباحث قرائن الكلام من حيث إنها تنحط في وظيفتها مجال الصحة إلى المجال الجمالي ، مثل القرائن اللفظية ، والقرائن المعنوية ، والقرائن الحالية (نسبة إلى الحال) والقرائن الخارجية . ولا غنى للنقد الأدبي عن معرفة كل هذه القرائن ، وإن كان في واقع الأمر ينحط هذا المجال الضيق من القرائن المتصلة بالنص ، إلى مجال أوسع من الظروف المحيطة بالأديب وأدبه .

ثم تنتهي الدراسة بوقفة عند الأسلوب وقيمته من منظور النقد الأدبي .  
ويلتحم مع هذه الدراسة دراسة للدكتور صلاح فضل بعنوان : «من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية» ؛ فهذه الدراسة تبدأ من حيث انتهت سابقتها . فهي تبدأ من حقيقة أن العناصر اللغوية المشروطة بسياق النص تقوم بوظيفتها بوصفها مؤشرات أسلوبية عندما تشكل المجموعة الأسلوبية لهذا النص . فإذا تكررت المجموعات الأسلوبية في عدد كاف من النصوص ذات العلاقات المتواشجة فإنها تشكل بدورها مجموعة كبرى على نحو يجعلها تنتمي إلى الأسلوب ذاته . وتتكون المؤشرات الأسلوبية من الاتجاهات المعززة بالإحصاء ، كما تتكون كذلك من العناصر المتنافرة التي يرفض بعضها الاجتماع مع بعضها الآخر . ويضاف إلى مقياس المؤشرات الأسلوبية في التحليل اللغوي للنصوص مقياس آخر هو التحليل السلوكي لردود الفعل الناشئة عنها ومدى تأثيرها في القراء .

ويساعد القياس الكمي ، الذي يستخدم إجراءات التحليل الإحصائي والرياضي ، على التوصل إلى الخصائص الأسلوبية بطريقة شكلية موضوعية ، كما يساعد على استخلاص نتائج دقيقة منها . ويؤكد الباحثون أهمية السياق في التحليل الإحصائي للأسلوب ؛ لأن أسلوب نص ما إنما هو وظيفة النسبة بين معدلات التكرار لعناصره الصوتية والنحوية والمعجمية ومعدلات تكرار مثل هذه العناصر في سياقات مختلفة تربط بينها علاقة ما . ومن ثم كان لا بد للباحث من الاستعانة بمجموعة أخرى من النصوص حتى يمكنه أن يقارن بينها وبين النص المدروس .

وقد أخذت على هذا المنهج الإحصائي مأخذ ، أهمها - فيما يذكر الباحث - قصوره عن التقاط الظلال المرهفة للأسلوب ؛ واتصافه بالدقة الزائفة ، التي تكتفي بالحسابات العددية وتغفل روح النص ؛ وأنه لا يقيم اعتباراً للتأثير السياقي على الرغم من أهميته . ومن أجل ذلك حاول بعض الدارسين تدارك هذا القصور باستخدام جرفية السياق المقارن .

وينتهي الباحث إلى أن أهمية التحليل الإحصائي تنحصر في تحديد نسبة بعض المؤلفات المجهولة إلى أصحابها ، كما أن تكرار مؤشرات أسلوبية معينة يصلح أن يكون ركنية للوصول إلى الدلالة العامة للعمل الأدبي ، كما يشير هذا التكرار كذلك إلى مشكلات ذات صبغة جمالية ، يؤدي شرحها إلى تحديد بنية العمل الأدبي . ويؤكد الباحث ضرورة تقويم العناصر الأسلوبية التي تؤثر تأثيراً ملموساً في النص ، وإبراز دلالتها . ويمكن أن يشير التقويم الشامل لهذه العناصر إلى الدلالة

الكبرى لها في سياق مرحلة أدبية معينة ، كما يشير إلى ارتباطها بأيدولوجية محددة . وهكذا تكشف لنا هذه الدراسة عن الدور الذي يمكن أن يؤديه المنهج الإحصائي في مجال الدراسة الأسلوبية ، التي هي جزء لا يتجزأ من العملية النقدية .

وفي سعي النقد الأدبي الحديث - وخاصة من خلال الاتجاه البنيوي - لاستكشاف عالم النص الأدبي في ذاته ، بمعزل عن أي أيدولوجية تحمّص كاتب النص أو ناقد ، تقف الاتجاهات الأيدولوجية لتؤكد شرعيتها في الاقتراب من العمل الأدبي ، ودورها في إلقاء مزيد من الضوء عليه ، يثر فاعليته الباطنية وعلاقاته الخارجية على السواء . وهنا تأتي دراسة الدكتور محمد علي الكردى عن «النقد البنيوي بين الأيدولوجيا والنظرية» لتفحص حقيقة هذه العلاقة بين البنيوية والأيدولوجيا ، وتحيب عن السؤال المتكرر : هل البنيوية فلسفة أو نظام .

لقد قامت البنيوية - فيما يذهب الباحث - على أنقاض الفلسفة الظاهرية ، التي تذهب إلى أن عالم المعرفة وعالم المواطن والانفعالات إنما تتشكل من خلال الشعور وعمليات القصد والإرادة الخالقة للمعاني ؛ أما البنيوية فتتطلق من مبدأ أن الشعور ليس هو مركز الوجود وبؤرته ، بل هو انعكاس لقوة أكبر ، تسطر عليه بصورة لا إرادية ، هو قوة «الأساق» المختلفة ، التي يتشكل الوجود في إطارها . والبنيوية إنما تسعى إلى استنباط هذه الأساق ووصفها . ومن هنا كان التقاؤها بالمفاهيم اللغوية التي ظهرت لدى الشكليين الروس وفي حلقة براغ اللغوية ، والتي تأثر بانهجها في مجال تطوير علم الأصوات (الفونولوجيا) ليثي شتراوس ، مؤسس هذا المنهج النقدي الجديد .

وتعد اللغة - من هذا المنظور - نظاماً (أو نسقاً) سوريا ، يشتمل على القواعد الضابطة للكلام ، ومن ثم للواقع الذي يقوم عليه الفكر والأدب . وهذا الواقع منفصل عن أي مؤثر خارجي ، أو أي تصور أيدولوجي ، يرتبط بوظائف اجتماعية أو سياسية بالضرورة ، ولكنه يخضع في الوقت نفسه لقواعد المعرفة العلمية وقوانينها المستمدة من داخلها .

ويرى الباحث أن اللغة ليست إطاراً سوريا يمكن فصله عن الموقف الذي يذفع الأديب إلى الكتابة . وهو يستند في هذا إلى آراء الناقد الروسي «باختين» ، الذي يؤكد العلاقة بين اللغة والمجتمع ، ويرى أن الأيدولوجيا تحدد الشكل الفني وتؤثر في البناء العضوي للعمل الأدبي .

وأخيراً تأتي دراسة الدكتورة سامية أسعد عن «النقد المسرحي والعلوم الإنسانية» . وفي هذه الدراسة استعراض للمناهج النقدية التي اتخذت من النص المسرحي موضوعاً لها ، معتمدة في هذا على معطيات العلوم الإنسانية . وأول هذه العلوم التي أفاد منها النقد المسرحي هو التحليل النفسي ، حيث أجرى الدارسون عمليات إسقاط لمناهج فرويد ويونج على من درسوا من شخصيات مسرحية ومن كتاب . وكذلك كان لعلم الاجتماع تأثيره في النقد الأدبي بعامته ، والمسرحي بخاصة . وقد ظهر هذا بوضوح في منهج لوسيان جولدمان فيما كتبه عن «راسين» . وكذلك استمد النقد المسرحي من علم اللسانيات بعض مناهجه ومصطلحاته ، وحاول أن يكييفها مع مادته . ثم برزت فكرة اختلاف العمل المسرحي عن سائر الأنواع الأدبية ، بحكم ارتباط النص فيه بالعرض ، وتأثره بهذا العرض ، حتى إنه ليصبح نصاً آخر . وقد أدى هذا إلى إدراك ضرورة استخدام منهج جديد للعمل المسرحي ، يستجيب لطبيعته المزدوجة . وعند ذلك وجد النقد في علم العلامات (السيمولوجيا) ضالته ؛ فقد تمكنوا - بمنهجهم - من دراسة العلاقة بين النص المسرحي والعرض ، وخصوصاً باهتمامهم بالعرض المسرحي ، بوصفه العنصر الذي يميز المسرح عن سائر الأنواع الأدبية . والدراسة - بعد هذا - عرض لأدوات هذا المنهج وطرق استخدامها .

وهذه الدراسة التي تأتي ختاماً لملف العدد ، تضع القارئ أمام مجال تاريخي وواقعي لتداخل أنظمتها بعض العلوم الإنسانية في مجال الممارسة النقدية العملية لنوع أدب وفي بعينه هو المسرح .

وإذ تنتهي الدراسات المتعلقة بالموضوع الأساسي للعدد ، تبدأ تجربة الدكتورة هدى وصفى النقدية ، التي تقرأ فيها فكر طه حسين قراءة جديدة ، في ضوء بنية الأسطورة الأدبية . ثم يتلو ذلك باب المتابعات النقدية ، ويتضمن ست مقالات تتصل اتصالاً مباشراً بأعمال أدبية عربية حديثة . يلي ذلك باب جديد يظهر للمرة الأولى ، أفردته المجلة لتصوص النقد الأدبي الحديث ، العربية والغربية ، إسهاماً منها في إتاحة هذه التصوص للدارسين . والمؤمل أن يستمر هذا الباب في الأعداد القادمة ، حتى يحقق هدفه المنشود .

## الفلسفة والنقد الأدبي

### زكي نجيب محمود

يفرض علينا تناول هذا الموضوع أن نطرح منذ البداية السؤال التالي :- أين تلتقى طبيعة الفكر الفلسفي وطبيعة العمل النقدي ، وأين تفرقان ؟

ولنبداً بالحديث عن طبيعة الفكر الفلسفي فنقول : إن العبارة الموجزة التي قالها أرسطو في تعريف الفلسفة مازال في رأيي هي القائمة ، وهي التي يستند إليها ، وكل ما هو مطلوب منا الآن هو شرح هذا التعريف . قال أرسطو ما معناه ، إن الفلسفة هي تحليل الظواهر أو الأشياء بعلمها البعيد . وهو يعني بهذا أنه إذا كان بين أيدينا شيء ما ، أو كائن ما ، أو ظاهرة ما ، فإننا عندما نشرع في تحليلها سنجد أننا في وسعنا أن نصعد في هذا التحليل عدّة درجات متفاوتة . ولنتقصر الآن على الحديث عن درجتين منها :

الدرجة الأولى المباشرة ، هي التي نسميها بالعلوم ؛ ونعني بهذا أنه إذا كانت أمامنا ظاهرة مظهر مثلاً ، عللناها تحليلياً يستندنا إلى أسسها العامة والشاملة ، أصبح لدينا قانون أو عدة قوانين من قوانين العلم . ولكن هناك خطوة أخرى نحقق درجة من التعميم أعلى ، تتمثل عندما ننسب هذا التعميم العلمي أو ندرجه تحت تعميم يكون أشمل منه ، كما يكون مفسراً له . وهذا التعميم الأعلى ، هو جملة فلسفية . ويمكننا أن نعكس الاتجاه فنقول هذا الكلام نفسه هبوطاً لا صعوداً . فإذا كان لدينا مبدأ فلسفي أو حكم فلسفي ، فإننا نستطيع أن نهبط منه إلى تعميم أدنى درجة ، فإذا بهذا التعميم يمثل قانوناً من قوانين العلم ، فإذا نزلنا من قوانين العلم درجة أو درجات ، وجدنا أنفسنا أمام الظاهرة أو الشيء الذي أقيم على أساسه تلك التعميمات .

ما يدور مدار التفكير العلمي من تعميمات . ولا بد من الاحتياط هنا ؛ فقد حدث في القرون الدينية ، من القرن الخامس إلى القرن الخامس عشر ، سواء بالنسبة للمسيحية أو الإسلام ، أن كانت التعميمات التي تشغل المفكرين تعميمات دينية أكثر منها علمية . ومع ذلك فما يزال الموقف - في هذه الحالة - هو الموقف نفسه من حيث الشكل ؛ فهناك تعميم ديني نستطيع أن نصعد منه إلى تعميم يشمله ويشره ، فإذا به جملة فلسفية ، أو حكم فلسفي أو مادة فلسفية .

والفلسفة - مرة أخرى - هي هذا التعميم الأعلى الذي ليس فوقه تعميم ؛ هو التعميم الذي أريد به أن يضم تحت جناحيه مجموعات القوانين العلمية الخاصة بمجال معين . ومن هذا تتبين لنا العلاقة المباشرة بين الفكر الفلسفي والفكر العلمي . وقد كانت هذه العلاقة المباشرة هي القائمة منذ عرف الإنسان شيئاً اسمه الفلسفة إلى يومنا هذا .

الفلسفة إذن ليست بناء مستقلاً عن أبنية التفكير العلمي ، أو

## كيف نصل إلى هذا التعميم ؟

من المؤلف أن يبدأ الفيلسوف ، دون أن يرسم لنفسه خطة محددة ، من «شيء» واقعي ، أو من «عبارة» يقولها الناس في أحاديثهم العادية ؛ أي من شيء تراه العين أو تسمعه الأذن في حياتنا اليومية . ولأنه ذو عقل فلسفي فإنه لا يكتفى بالوقوف عند المعاني أو السماع ، بل يحاول الصعود من هذه الأشياء والأقوال إلى التعميمات التي تحتها ، والتي تفسرها في الوقت نفسه .

إن حياتنا العادية لا تخلو مطلقاً من مفاهيم أساسية أو استراتيجة - كما نستطيع أن نقول الآن . فمنذا الذي لا يقول «هذا صحيح» و«هذا خطأ» ؛ هذه «فكرة صواب» وهذه «فكرة خاطئة» ؛ أو يقول هذا «يجوز» وهذا «لا يجوز» ؛ هذه «فضيلة» وهذه «رذيلة» ؛ هذا «شر» وهذا «خير» ؛ هذا «حسن» ، وهذا «ردى» ؛ هذا «جميل» وهذا «قيح» ؟

وهذه المفاهيم التي نتداولها في حياتنا اليومية هي التي يقف عندها صاحب الفكر الفلسفي لكي يتأملها . إن الشخص العادي يستخدمها حين يقول - على سبيل المثال - هذه صورة جميلة ؛ هذا النهر جميل ؛ هذه الفتاة جميلة ؛ ولكنه لا يقف عندها طويلاً لأنها مفهومة لديه بحكم ما نسميه الحدس المشترك أو الفهم المشترك common sense بين الناس . وهذا الفهم المشترك هو الذي يجعل الناس يتداولون مفاهيم كثيرة من هذا النوع دون أن يسأل سائل عن معناها ؛ ولو أنه سأل لبدات المشكلة . والفيلسوف هو الذي يبدأ المشكلة فيسائل عن المعنى : ما معنى «جميل» ؟ وهو مجرد أن يسأل هذا السؤال تفتح أمامه أفق للإجابة ، وربما لا يفتح الله عليه إلا إجابة واحدة ، فيأتي سائل آخر ؛ فيفتح الله عليه بجواب آخر ، وهكذا .

ولتتعب الآن فيلسوفاً واحداً-حتى لا نشنت أفكارنا-وقف عند كلمة «جميل» وتسائل عن معناها . سلاحظ تجريبياً - أن هذه الكلمة تطلق على أشياء كثيرة ليس بينها - فيما يظهر - جانب مشترك . فالصورة والفتاة والنهر والشفق وما شابه من أمثلة ، وكذلك الفكرة ؛ توصف جميعاً بهذه الصفة ؛ فكيف اشتركت جميعاً في صفة واحدة وهي ذاتها ليست متشابهة ؟ لابد - إذن - أن يكون هناك شبه خفي أدركه العقل ، أو أدركه الحدس ، أو أدركه الوجدان ، أو أي جانب من جوانب الإدراك لدى الإنسان . وهذا الشبه الخفي هو ما يبحث عنه الفيلسوف ؛ فهو يبحث عن تلك الصفات المشتركة التي جعلت من هذه الأشياء الجميلة على اختلافها الظاهر أفراداً من أسرة واحدة .

عند ذاك يصل الفيلسوف إلى إجابة تلتزم دائماً مع إجاباته عن الأسئلة الأخرى المتعلقة بالمجالات الأخرى . ذلك أن الفيلسوف لن يكتفى بالوقوف عند كلمة «جميل» فحسب ، أي لن يحصر نفسه في هذا المجال وحده ، بل سيفتح عند كلمات تتعلق بمجالات أخرى مثل «خير» ، «حق» ، «خلق وخلق» الخ ؛ فلكل مجال من هذه المجالات سؤال أشبه بذاك السؤال ، وله إجابة كذلك . لكن الفيلسوف لا يترك هذه المسائل مبعدة ،

بل يحاول أن يجمع بينها في فكرة مشتركة تشتمل عليها جميعاً . فإذا تكامل له هذا البناء أصبح فيلسوفاً بحق .

والفيلسوف الذي اخترنا أن تبدأ بالحديث عنه هو أفلاطون . لقد وقف أمام الأشياء الجميلة المختلفة في أنواعها فرأى - ابتداءً - أنها لابد أن تكون صوراً لأشياء . فاللوحة الفنية عنده تمثل صورة شجرة أو صورة منزل أو صورة شخص . وكذلك الشأن بالنسبة للأعمال الأدبية ، فيها يكتبه الشاعر أو الروائي أو المسرحي إنما هو محاولة لتصوير شيء ما . وهذا ينطبق كذلك على كل الكائنات ؛ فالأدبى - مثلاً - لابد أن يكون خالقاً قد صور به شيئاً ما . وإذن فهذه الأشياء الكثيرة جميعاً ، التي تتدرج تحت وصف «جميل» ، هي صورٌ من فكرة ما ؛ وبعبارة أخرى ، فإن هذه الأشياء الجميلة تطبيقات مختلفة لتعريف عقل ما . هناك عقلٌ ما عرّف الجمال تعريفاً ما ، ثم طبق هذا التعريف على أفراد كثيرة مختلفة ، اتحدت - على الرغم مما بينها من اختلاف - في هذا التعريف .

## ما هذا التعريف ؟ ثم في أي عقل هو ؟

نقول - بدايةً - هو في عقل الإنسان ؛ فالإنسان يستطيع أن يعرف ما الجمال ، لكن أفلاطون انفرذ بخطوة وراء ذلك حين رأى أن تعريف الجمال هذا ، المثال في عقل الإنسان ، هو بدوره صورة انعكست على ذهن الإنسان من تعريف عقل له وجود خارجي مستقل ، من قبيل قولنا - نحن المسلمين - أو أي متدينين آخرين - إن الإله مستقل عن تجلياته في المخلوقات التي خلقها . ومن ثم يمكننا أن نفهم ما يقوله أفلاطون بعض الفهم ؛ فلكل تعريف عقل لأسرة من الأشياء تعلق بمصدر خاص بها ، نقول إنه المثال أو الفكرة النظرية التي لا تستند في أساس وجودها على شيء مادي . وإذن فهناك فكرة عن الجمال قبل أن توجد الأشياء الجميلة . ومن هنا تأتي الأشياء الجميلة متفاوتة الجمال بمقدار ما تقرب أو تبعد عن النموذج المثال ؛ أي عن التعريف الذي هو كيان مستقل . فإذا أراد أفلاطون أن يتحدث - في المستوى العياني - عن الشعر مثلاً ، متى يكون جيداً فإن الإجابة عنده تتحدد جودة هذا الشعر بمقدار إجادته في محاكاة شيء ما ؛ أي بمقدار ما يجيد تصوير هذا الشيء ، لأنه لا يعدو - في ذاته - أن يكون صورة .

أقول - مرة أخرى ، ومن زاوية أخرى - إن طبيعة التفكير الفلسفي هي أن أقف أمام فكرة تدور على الألسنة ، ويكتفى الناس بدورائها ، ولكن الفيلسوف يقف يحضر فيها كما ينظر الشجرة بحثاً عن جذورها . وعندما يفضل الفيلسوف إلى هذه الجذور يكون قد حقق بغيته وهي المبدأ الفلسفي . والمبدأ اسم مكان من «بدأ» ؛ فنقطة البدء هي المكان أو الظروف التي يبدأ بها . والفيلسوف يبحث عن المبدأ بهذا المعنى الحرفي للكلمة ؛ إنه يبحث عن مبدأ للجمال ، ومبدأ للخير ، ومبدأ للحق ، إلى غير ذلك .

ومن ثم فإن العمل الفلسفي هو حفر تحت الأفكار الدائرة على

والمقصود هنا هو الإطار يفتر مضمون . ذلك أن كل ما دونه إطرارات ذات مضامين ، تزدد كثافة كلما هبطنا إلى أسفل . والمهم هنا هو عملية الصعود ، أى عملية بناء الهرم ، من الإنسان إلى الكائن إلى الموجود ؛ ففى هذا يتحقق الانتقال من الخاص إلى العام ثم إلى الأعم ثم إلى الأعم من الأعم ، إلى أن تنتهى إلى الذروة التى ليس فوقها ذروة ، وهى الوجود الحاصل ، غير المتلبس بأى مادة .

ولنتظر الآن ماذا صنع أرسطو فى فكرة كنفكرة الجمال . لقد تناولها ، كآى فكرة أخرى ، على أساس أن الجمال «نوع» يأتى تحت مفردات الأشياء الجميلة . ثم إن هذا الجمال - من حيث هو نوع - ليس آخر المظاف ؛ فإنه يأتى تحت ما نسميه الكيف . ذلك أن الأشياء إما كم أو كيف ؛ ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، أو جيل ، قبس ، سعيد الخ . والكيف نفسه يندرج تحت الموجود ؛ والموجود يأتى تحت الموجود المطلق . وسيكون هذا أهميته عندما تنتقل إلى الحديث عن النقد . ومن المهم الآن أن نقول إن أرسطو عندما بنى الهرم من الأفكار باحثاً عن ذروتها ، أو عن جذرها الأصل الذى انبثقت منه ، رأى أمامه عالين ؛ عالم البناء الهرمى العقل لأنه كله بناء من أفكار أقامها فى عقله على هيئة هرم ؛ وعالم الأشياء الواقعة فى الأرض والسواء . فإذا كان الجمال يمثل فى البناء الهرمى العقل فكرة ، فإنه يمثل على هذه الأرض فى «صورة» جميلة ، «وفاته» جميلة ، و«خ» جميل . لقد وجد نفسه أمام طبيعتين : طبيعة بنت فى العقل من أفكار ، وطبيعة تمثلت على أرض الواقع فى أشياء ؛ وكان الطبيعة صارت عنده طبيعتين ؛ طبيعة تصور الجانب العقل ؛ وطبيعة تصور الجانب الشئى لتلك المعقولات .

ومن ثم فقد استخدم أرسطو كلمتين من المهم أن نركز فيها الانتباه ؛ فقد استخدم للبناء الهرمى العقل كلمة «طبيعة» - nature - بالمعنى العقل (وهذا شبيه بما نحن فيه الآن من محاولة الحديث عن «طبيعة» الفكر الفلسفى و«طبيعة» الفكر النقدى) ؛ ذلك أن طابع الأشياء فى معقولات كلها . أما الكلمة الأخرى فهى «الطبيعة» "physics" بمعنى علم الطبيعة . والفرق هائل بين عالمى الطبيعة هذين ؛ ففى عالم البناء العقل يتخذ تعريف الإنسان مثلاً صفة الدوام إلى أبداً الأبدى . ولكننا إذا وقفنا عند وصف الإنسان من حيث هو أفراد تسير على الأرض وجدنا المتغيرات التاريخية ، وسوف يكون هذا مفيداً عندما نتحدث فى مجال النقد عن تصور أرسطو للشعر . والواقع أنه يتحدث عن الفن بعمامة ، ويقرر - كما هو معروف - أنه محاكاة . ولكن محاكاة ماذا ؟ فى مجال الشعر يحاكى الشاعر تعريف الشعر ؛ ومن ثم يتفاوت الشعراء بين مجيد وغير مجيد ؛ فشاعر يستطيع أن يجسد تعريف الشعر كما ينبغي أن يكون ، وآخر لا يستطيع أن يجسد فى شعره هذا التعريف

ومن هذا يتضح أن طبيعة التفكير الفلسفى تتحرك إما صعوداً إلى المبدأ أو بحثاً فى الجذور ؛ والسفير فى هاتين الحالتين راسى . ولكن هناك أنواعاً فرعية من التفكير الفلسفى تسير أقباً ، ولا ينبغي أن نهملها ، خصوصاً فى التحليلات المنطقية . فمثلاً

اللسنة الناس التماسا لمبادئها أو لجذورها ؛ وعمل الفيلسوف هو أن يصل بشئ الأفكار إلى مبدأ واحد يضمها جميعاً . وبالنسبة إلى أفلاطون كان المبدأ العام الذى وصل إليه تفكيره هو ما سعى نظرية «المثل» ، حيث افترض وجود نماذج عقلية لها كيان مستقل فى العالم النظرى الذى لا يستند إلى مادة .

وليزيد من التوضيح نستعرض بعض نماذج من أعمال أفلاطون .

إن كل أعمال أفلاطون تقع فى نحو أربعين محاور ، تدور كل محاور منها على فكرة واحدة ؛ فهناك محاور تبحث فى الصدقة ، ومحاور تبحث فى العدالة ، وأخرى تبحث فى الحب ؛ وهذه أفكار تناولها فى حياته اليومية . ومعنى هذا أن أفلاطون قد وقف عند أربعين فكرة من هذا النوع ؛ وهو يسير بكل فكرة فى كل محاور إلى غايتها ، ثم تتجمع هذه المبادئ كلها عنده فى نقطة واحدة هى نظرية «المثل» .

ونزيد الأمر توضيحاً فنتجه الآن إلى فيلسوف آخر هو أرسطو ، سوف يهنا كذلك عندما نتحدث عن النقد .

لقد سار أرسطو على الخطة نفسها التى سار عليها أفلاطون وكل الفلاسفة من بعد ، فقد راح يغير بحثاً عن الجذور ، ولكن كان له مذاقه الخاص الذى يختلف فيه عن أفلاطون .

لقد كان أفلاطون أقرب إلى الرجل الرياضى ، أما أرسطو فقد كان أميل إلى عالم الأحياء biologist ؛ فأفلاطون عندما يتجه إلى تحليل الأفكار بحثاً عن جذورها لا يستقر إلا إذا وصل إلى الفكرة الأولى أو المبدأ ، أى إلى التعريف كما قلت . وهو تعريف مجرد غير متلبس بمادة ؛ فهو أشبه ما يكون بالمعادلة الرياضية . إنه يريد أن يصل بفكرة الخير أو فكرة الجمال مثلاً ، إلى ما يشبه الصورة الرياضية النظرية المتمثلة فى  $2+2=4$  مثلاً . أما أرسطو فلم يكن رياضياً بطبيعة مزاجه ، بل كان بيولوجياً ؛ أعنى أنه يبدأ لأمن الأفكار بقدر ما يبدأ من الأحياء . هذه واحدة ؛ والأخرى وهى الأهم ، أنه عندما سار فى الخطوط التى وصله إلى الجذور كان كمن يحاول أن يبحث عن تاريخ طبيعى للكائن . فالإنسان - مثلاً - مفردات تندرج تحت نوع هى أنا وأنت والثالث والرابع وهلم جرا . ولكن هل الإنسان هو نهاية المطاف ؟ بالنسبة إلى أرسطو لم يكن الإنسان سوى كائن حتى يقف فى مستوى واحد مع كل الكائنات الحية الأخرى ؛ ومن ثم أمكن الصعود من هذا المستوى إلى كائن حتى أعظم هو الحيوان . معنى هذا أننا انتقلنا من ملاحظة فرد من أفراد الإنسان إلى النوع الإنسانى ، ثم انتقلنا من نوع الإنسان إلى ما يندرج تحته الإنسان والفرق والسمة والطائر الخ ، وهو جنس الحيوان أو الكائن الحى . لكن الموجودات ليست كلها كائنات حية ؛ فهناك كائنات غير حية فى هذا الوجود . وهنا يبرز السؤال عما إذا كان هناك ما يشمل هذين النوعين من الكائنات ؛ والذى يشملها هو الوجود ؛ فالموجود إما أن يكون كائناً حياً أو غير حى . وهذا الموجود متلبس فى مادة ؛ وعندئذ يصعد بنا التفكير إلى قمة الهرم حيث الموجود بلا مادة . وهذا ما يطلق عليه كلمة صورة form ؛

ملاحظة أن شكسبير وجد أمامه تقليداً أدبياً يتعلق بفن المسرحية فهدهم أو أخرج عليه . لقد هدم نظرية الوحدات الثلاث ، حيث استقر التقليد في المسرح القديم على أن تنتهي أحداث المسرحية في أربع وعشرين ساعة ، وأن تقع أحداثها في مكان بعينه .

قد يكون غرفة واحدة ، وأن تنتهي هذه الأحداث في حبكة واحدة . لكن المسرحية عند شكسبير قد صارت أحداثها تستغرق عدة سنوات ، ولم يقتصر الأمر فيها على حبكة واحدة ، فصار مع كل حبكة رئيسية حبكة فرعية أو أكثر . وكذلك خرج شكسبير على وحدة المكان ، فصارت المسرحية عنده - مثل يوليوس قيصر أو كليوترا أو غيرها - يسافر فيها الشخص من بلد إلى آخر ، وأصبح العالم كله مكاناً صالحاً لحركة الشخص ووقوع الأحداث . وتحطم شكسبير لهذه الحواجز يعكس - في رؤية الناقد - رغبته في تحطيم ما ترسب من تقاليد القرون الوسطى . وربما أكد هذا المعنى أن شكسبير كان يأتي في مسرحياته بشخصية مخرج في حضرة الملك ، فهذا من شأنه أن يهز في خيال الراي أو خيال القارئ ، الحواجز التي تفصل بين البشر بعضهم عن بعض . وعلى كل حال فإن ما يقوله الناقد من هذا القبيل لا يظهر على السطح ، بل يتكشف للناقد الذي يحلل ، والذي يغفر في الجذور .

وهنا نستطيع أن نلمس التشابه بين العملية النقدية والعملية الفلسفية ، أو طبيعة العمل النقدي والعمل الفلسفي ؛ فهما يلتقيان في أنها يتجاوزان السطح ويتجهان إلى العمق ، بحثاً عن الجذور المستبطنة في الظاهر الذي تراه العيون ؛ ولكن ، كما أن التفكير الفلسفي قد يتحرك في اتجاه أفتي ، كما هو الشأن في التحليلات المنطقية ، فكذلك النقد أفتي ، وذلك عندما يشغل الناقد نفسه بالمفردات في البيت الشعري مثلاً ، وعلاقة بعضها ببعض ؛ فإنه - في هذه الحالة - يتحرك في البيت ذاهباً آيياً - مثلاً لهذا النوع من المزاج النقدي . وهناك أيضاً الاتجاه النقدي الآخر ، الذي يتناول القصيدة بوصفها كلاً ، ويغوص في أعماقها ليقع على الجذور التي انبثقت منها شجرة القصيدة .

هذا هو وجه الشبه بين طبيعة الفكر الفلسفي وطبيعة التفكير النقدي . لكن النطاق الذي يتحرك فيه الناقد أضيق من ذلك الذي يتحرك فيه الفيلسوف . ولنفقد لحظة عند مشكلة تمسكها الجمال ؛ فالفيلسوف لا يقف عند جبل واحد من الأشياء الجميلة ، بل يسعى إلى الوصول إلى جذر واحد يجمع الأسرة كلها ، لينتهي من ذلك إلى تعريف للجمال . وعندئذ يكون الجمال محاكاة للحقائق الكونية ، كما قال أفلاطون ، وقد يكون محاكاة للطبيعة الثابتة ، كما هو عند أرسطو . ومن منظور الفيلسوف لا فرق بين بنت جميلة وقصيدة جميلة ؛ فكل الأفراد من هذا النوع يلتمها التعميم ، ويصيح قانون الجمال هو الرابط الأسرى بينها . أما الناقد فإنه يجتزى لنفسه شريحة من هذا الكون العريض هي شريحة الفن ، بل يجتزى من شريحة الفن ، شريحة التصوير مثلاً ، بل يجتزى من هذه الشريحة الصغرى شريحة أخرى أصغر هي هذه «الصورة» الماثلة أمامه .

عندما نقول : ا = ب ، ب = ج ، إذن ا = ج ، فهذا خط أفقي ، ولا يستطيع أن يصل إلى هذه الصورة إلا إنسان ذو عقل رياضي أو فلسفي ، ولا فرق يعتد به بين الاثنين . في هذه الحالة لا يغفر الإنسان ولا يصعد بل يسير أفقياً من ا إلى ب ، ومن ب إلى ج ، فيجد أن ا ارتبطت بـ ج بالسواوة . ونحن نتذكر في هذه اللحظة النقد العربي القديم - ولست متخصصاً على كل حال - فإني أرى أنه كان يسير أفقياً ، ومن ثم كان ضعفاً ، أما النقد الغربي فقد سار رأسياً ، ومن هنا كانت قوته .

ولنتنقل الآن إلى النظر في طبيعة الفكر النقدي . هذا الفكر يمكن أن نتصوره - كما قلت - في حركة رأسية ، كما يمكن أن نتصوره في حركة أفقية . وعندئذ أن الحركة الرأسية أهم كثيراً من الحركة الأفقية في العملية النقدية ، وأوضح هذا بأن أقول : إن الأديب أو الفنان بصفة عامة ، غير مطالب بالأفكار ؛ ويقدر ما تظهره الأفكار في عمله على السطح ، يقتل نفسه بوصفه أديباً أو فناناً . الأديب الذي يكتب رواية أو مسرحية ، لا يجوز له أن يث في سطورها بشكل مباشر ما يريد أن يقوله ، ولا اقتل نفسه . والشيء نفسه يقال عن الشاعر وعن التصوير والنحت الخ . وعلى كل حال فكتاب المسرحية أو الرواية أو القصيدة لا يعتمد أن يقول أفكاراً مجردة . حقاً إن الحكمة قد تبرز هنا وهناك ، لكن الحكمة أفكار كيفية ، فلتتركها الآن . ولكن الأديب أو الفنان لا يريد على خاطره إلا بحسومات ، أي مفردات ؛ فإذا هو فكر تفكيراً مجرداً فقد خرج من دائرة الأدب والفن ، ودخل في دائرة العلم ، أي في دائرة التعميمات . وإذا سألنا عن الأدب ما موضوعه ، قلنا إن موضوعه الأساسي هو التفاعل البشري ؛ أي الإنسان في تفاعله مع الأشياء . ولهذا فإننا نقول : إن الأديب يؤنس الأشياء ، فهو يؤنس الجبل مثلاً حين يجذبه إلى مستواه البشري فيتحدث إليه . أما مهمة الناقد فهي أشبه بمهمة صياد السمك ؛ عندما يطرح الشباك في الأماكن التي يتوقع فيها مطلبه ، ويتنظر إلى أن يقع السمك في الشباك فيجذبها ، وإذا به يخرج إلى السطح مالم تكن تراه العين . كذلك يصنع الناقد مع العمل الأدبي ؛ فهو يبحث في الرواية - مثلاً - عن فكرة يستبطنها ربما لم ترد على خاطر الأديب نفسه . الأديب يحشد في روايته عدداً يقل أو أكثر من الشخص في حالة تفاعل ، ثم يستصفي الناقد من خلال هذا التفاعل فكرة مضمرة . وسيل المثال قد يقول ناقد إن شكسبير أراد بمسرحيته عن «هاملت» أن يبرز موقف المثقف ، ولكن ربما وُسل شكسبير عن ذلك لكان مفاجأة له . الناقد هنا يرى أن «هاملت» شخصية متردة ، فيستأهل : من لاذي يتردد ؟ إنه ليس رجل الشارع بطبيعة الحال ، لأنه لا يستطيع أن يحمل عبء التردد . وكذلك يقال عن الحاكم المستبد إنه لا يتردد ، بل يرى وجهاً واحداً . أما المثقف فإنه يرى عدة وجوه للموقف الواحد . وقد يأتي ناقد آخر فيخلص إلى أن مسرحيات شكسبير بأسرها إنما جاءت لتهدم النظام الطبقي في القرون الوسطى . ولكن في أي مسرحية يبرز هذا الهدم للنظام الطبقي ؟ إن عين القارئ العادي لا ترى شيئاً من هذا ، ولكن الناقد يستطيع أن يشرح وجهة نظره من خلال

كان من الفقة التي تبحث عن علاقة العمل المبدع بالمجتمع . يتضح هذا في كتابه «مع المتنبي» ، وفيما كتبه في حديث الأربعماء عن الشعراء ، وما كتبه عن أبي العلاء المعري . أما العقاد فإن منحاه النقسي جملة يبحث في علاقة العمل المبدع بصاحبه المبدع . ومن ثم فإنه يبحث عن ابن الرومي من خلال شعره ، ولا يشغل نفسه بالبحث عن الجماعة العربية في زمن الشاعر وكيف كانت . وأما محمد مندور فقد شغل بالنقد الإيديولوجي ، ولكن ذلك إنما كان في أخريات أيامه ، فكان يحاكم الأدباء والشعراء على أساس تصويرهم لمجتمعهم بمقدار ما يعود من هذا التصوير بالنفع على هذا المجتمع ، وليس على أساس الرصد التاريخي . ويبقى بعد ذلك أن الاتجاه إلى دراسة العمل الفني في ذاته يمثل - في وقتنا الراهن - أحدث أنواع النقد في أوروبا وأمريكا . وفي هذا الصدد أذكر أنني نشرت في صحيفة الأهرام ، في سنة ١٩٥٤ ، مقالا كنت قد أرسلته من أمريكا ، وكان بعنوان «ما أشبه الليلة بالبارحة» ، تعقبا على هذا الاتجاه . ذلك أن نقاد العرب القدامى يثلثون - في العموم - هذا الاتجاه خير تمثيل . وعلى رأس هؤلاء يأتي عبد القاهر الجرجاني ، الذي حصر نفسه في النص ، بحثا عن أسرار بلاغته ، فيما هو مشغول باستخراج دلائل الإعجاز في النص القرآني . وفي رأيي أن هذا الاتجاه النقدي مفيد ، لأنه قد قد علمي . وهو أصعب أنواع النقد ، لأنه يحتاج إلى معرفة واسعة ، ولا يصلح معه التخمين . ولهذا يختلف عن التفكير النقدي الذي يتحرك أساسا ، لأن النقد السراسي بقدر ما يكون عظيما على أيدي العظماء ، يكون - كذلك - تافها على أيدي التافهين . لكن الاتجاه النقدي الألفي له كذلك آفته ، إذ كثيرا ما تفلت منه روح الشعر .

وفي الكتاب الذي ألفه «جون ديوي» بعنوان «الفن خبرة» - وقد ترجمه المحرم زكريا إبراهيم إلى العربية - يجري رأيه يجري فلسفته كلها ، وهي فلسفة الخبرة ؛ وخلصتها أن الإنسان لابد أن يجرب الشيء الذي يتحدث عنه . والخبرة تتحقق في سلسلة متحدة من الحلقات المتماكة ، لها بداية ، ولها تسلسل ، ولها نهاية . ومن ثم فإن الخبرة المكتملة بحق لا يمكن أن يضاف إليها شيء . ومن ثم كان المقصود بالوحدة العضوية في العمل الفني ، كالتقصية مثلا ، أنها تمثل خبرة خبرها الشاعر . وجن عن النقاد العرب بشرح التقصية بيتا بيتا ، فلهم جزء ما بذلك خبرة الشاعر . ولا يمكن أن يكون الشاعر قد قال قصيدته إلا وهو في حالة معينة دعه إلى قول هذه القصيدة . وهذه الحالة عضوية ، أعني أنها تمثل وحدة عضوية انتشرت في شكل أبيات بحكم طبيعة الكلام نفسه ، فليس هناك اللفظ المجمل الذي يخرج الإجمال الداخلي ليمثل في إجمال خارجي . ومهمة الناقد في هذه الحالة هي أن يقوم باستقصاء حلقات السلسلة بحيث تخلف في ذهنه نوع الحالة التي مر بها الشاعر ، والتي اضطر إلى تجزئتها . وهذا هو منهج التفكير النقدي السراسي ، الذي بدونه فلتت منا في الحقيقة جوهر الفن والأدب والشعر . وقد قلت في قبل ، إن النقد العربي لم يستخلم هذا المنهج من التفكير ، ولكنني أستطيع أن أراه في تفسير القرآن

وهكذا يجتريء الناقد من الأسرة الكبيرة فرداً بعينه ليلقي عليه الأضواء . ونتيجة هذا كله أن الفيلسوف ينتهي إلى مبدأ يشمل الكون كله ؛ أما الناقد فإنه ينتهي إلى حكم نقدي على قصيدة من القصائد ، أو رواية من الروايات . إن طبيعة العمل لديها واحدة ، ولكن في حين تتسع الدائرة التي يتحرك فيها الفيلسوف ، تضيق الدائرة التي يتحرك فيها الناقد .

على أن الناقد حين يتجه إلى العمل المفرد ، أو المفردات بصفة عامة ، لا يقدم على ذلك من فراغ ، ولكنه يسأل نفسه : عن أي شيء أبحث في هذه اللوحة أو في هذه القصيدة أو في هذه الرواية ، بحيث إذا وجدته قلت إنها لوحة جيدة أو قصيدة جيدة أو رواية جيدة ، وإذا لم أجده حكمت عليهم جميعاً بالرداءة ؟ لابد للناقد هنا من مبدأ يصدر عنه في هذا الحكم بالجويدة أو الرداءة ، يكون مضمراً في ذهنه . وهذا المبدأ مبدأ جمالي بالضرورة . ومن هنا نجد النقاد يختلفون في الزوايا التي ينظرون منها إلى الأعمال الأدبية والفنية . واختلاف هذه الزوايا معناه اختلاف في الفلسفات الجمالية التي يصدر عنها . ويمكن حصر هذه الزاوية في أربع . في الزاوية الأولى يبحث الناقد عن العلاقة بين العمل الفني وصاحبه . ويتعلق الأمر هنا بفكرة التعبير . والتعبير مشتق من «عبر» ؛ وهذا يعنى عبور شيء من نفس المبدع إلى الورق أو اللوحة أو الحجر . ومن هذه الزاوية يتعقب الناقد طريق العبور من الداخل إلى الخارج ، فيلتبس المتجلى في المتجلى فيه ، أي المبدع في المبدع . وفي هذا الموقف يستظل الناقد بفلسفة جمالية تقول : إن الأعمال الفنية تنطوي على سر . والزاوية الثانية لا يبحث فيها الناقد عن المبدع بل عن المبدع في ذاته ، فهو يجفر في القصيدة ، ويواجه تسجيها اللفظي فيبحث كيف تسج ، ولا يميز ذلك إلى شيء وراءه . إنه يتغلغل في هذا المفرد ليرى ما ينطوي عليه مما يمثل النوع الذي جاء ليمثله ، وذلك وفقاً للفلسفة الجمالية التي يصدر عنها . أما الزاوية الثالثة ، فهي تلك التي يقف فيها الناقد وكأنه هو نفسه المبدع ؛ فهو إذ ينقد إنما يصف لنا تأثره بهذا الذي يراه ، فيخرج نقده كأنه قطعة أدبية . وهذا ما عرف باسم النقد التأثري-impressionistic وفي هذه الحالة لابد أن يكون الناقد نفسه أدنيا لكي يتمكن من أن يصف أثر العمل الفني على نفسه . والزاوية الرابعة هي تلك التي يتجه النظر منها إلى العمل الفني بوصفه انعكاساً للمجتمع أو للإيديولوجيا ، وعلى أساس أن له وظيفة تحض الجماعة وتحقق لها مصلحة بعينها . وليس هذا المنهج من النظر جديداً في عصرنا الحديث ، ولكن غلبة التفكير السياسي عليه جعلته يبدو كذلك . لقد كان الشاعر العربي القديم لسان حال قبيلته ، يدافع عنها ويتمدح بها ، ويهجو - في السوقت نفسه - أعداءها . وفي وسع الناقد أن يستخرج من شعر الملح والمهجم هذا صورة للمجتمع الذي قيل فيه . وإذا فمن هذا المنظور يحاول الناقد أن يكثف عن العلاقات التي تربط بين العمل الفني والمجتمع الذي ظهر فيه .

وحيث نأخذ في الحسبان زوايا النظر النقدي الأربع هذه يمكننا أن نلاحظ أن كبار النقاد كانوا موزعين بينها . فطه حسين مثلا



يمثل جزءاً مهماً من العبقريّة ؛ لأنه يستخلص مما يتردّد في حنايا النفوس من هواجس . إن مشاعر الخوف والأمل والتردد ومشاعر تمور بها صدور الناس ، ولكن عندما يأتي صاحب القدرة على استخلاص هذه المشاعر وصيهاً في قالب أو عبارة ، فإنه يرتفع بها إلى مستوى الفكر ؛ مستوى السؤال الذي ينتظر الإجابة .

فالسؤال إذن وثيق الصلة بما يعيشه الناس من مشكلات . إنه غير مفروض على الناس ، بل هو نابع منهم ، ومشتق مما تضطرب به أفئدتهم . وبعبارة أخرى ، إنه غير منتزع من فراغ .

وتاريخ الفكر - هو من ناحية أخرى - تاريخ المشكلات التي عرضت للإنسان ، والتي صيغت في شكل أسئلة . والحركة التقنيّة والحركة الفلسفيّة - والملاقاة وثيقة بينهما كما رأينا - لا تخرجان عن نطاق هذه الحقيقة .

ولنبداً بحركة الفكر الفلسفي .

إن السؤال الذي يطرح عادة في هذا المجال هو سؤال عام ، يحاول الفلاسفة أو أصحاب الفكر الفلسفي أن يجيبوا عنه بالنهج الفلسفي الذي شرحناه من قبل ، والذي هو حفر وراء الظواهر لاستخراج الجذور أو استخراج المبادئ . ولا شك أن الفكر الفلسفي في كل عصر يختلف مذاقاً عنه في العصور الأخرى ، حيث تتغير المشكلات المطروحة . وعندما تتغير المشكلات تتغير معها طريقة النظر .

ماذا كانت المشكلة التي شغلت الفلاسفة الإغريق ؟ لقد أشرنا من قبل إلى فكرة التغيرات . ولقد نشأ عنها في الفكر الإغريقي سؤال مهم للغاية ، يتعلق بسلوك الناس ومعاييرهم المختلفة لتقدير هذا السلوك ، حين يقال: هذا ظالم وهذا عادل . إن أحكام الناس في مثل هذه الحالة قد تختلف ، بل تتعارض ؛ فالظالم عند بعضهم ربما كان عادلاً عند بعضهم الآخر ؛ وكذلك العادل عند بعضهم قد يكون ظالماً عند بعضهم الآخر . وهناك طرح هذا السؤال : هل هناك قاعدة أخلاقية تجعل الحكم في مثل هذه الحالات موضوعياً لا ذاتياً ؟ وبعبارة أخرى ، هل هناك ثابت وراء هذه التغيرات ؟ لقد حاول سقراط أن يبحث عن المعيار أو المبدأ الذي يرد إليه تلك الأحكام المختلفة المتضاربة ، وأن يصل إلى الثابت وراء كل المتغيرات . فهو لكي يحكم على سلوك بشري بعينه بأنه سلوك تقى مثلاً ، كان لابد أن يحدّد مبدأ التقوى ؛ أي أن يصل إلى تعريف مجرد له . وعلى أساس من هذا المبدأ يمكن أن نحدّد الأعمال ، التقى منها وغير التقى . وكذلك الأمر بالنسبة للظلم والعدل والفسق والإحسان . الخ .

في هذا العصر إذن كان التفكير في المشكلة الأخلاقية بارزاً . ومن أجل ذلك شغلها هائل فلاحقة هذا العصر . لقد كانت التركيبة الذهنية للحقائقيّ عند أفلاطون هرمية الشكل ؛ وكان الخير عنده هو ذروة هذا الهرم . وفي مكان هذه الذروة وضع أرسطو الصورة الخالصة ، أو ما سماه الملة الغائية . وعلى الإجمال كان الفكر الإغريقي يبحث عن الثابت وراء التغيرات .

الكريم عند الباطنية ؛ فهم لا يفسرون ظاهره ، بل يغوصون في باطن الآية . ومن شأن الناقد أن يغوص في باطن القصيدة أو الرواية أو المسرحية أو اللوحة الفنية من أجل أن يستوعب التجربة المكتملة في كل منها . قد لا يستوعبها كاملة ، ولكنه يستوعبها بقدر ما يطيق . إنه يشبه - مرة أخرى - صياد السمك الذي يخرج السمكة من باطن الماء حية نابضة ، وكانت من قبل مخفية عن الأنظار .

إن ما يبحث عنه الفيلسوف هو المبدأ الذي يوحد في الكون بين عناصره المختلفة (من الطريف أن نلاحظ أن كلمة universe مركبة من uni ، ومعناها «الوحدة» ، و verse ومعناها المختلف) ؛ وهذا هو نفسه ما يبحث عنه الناقد حين يعرض للعمل الفني ، فيبحث في القصيدة مثلاً عن الوحدة التي تضم عناصرها المختلفة .

ولنتنقل الآن إلى ما يشبه الاستعراض التاريخي السريع نتوازي حركة التفكير الفلسفي وحركة التفكير التقني .

ولنبداً بتوضيح حقيقة مهمة وهي أن العصور التاريخيّة لا تأت بطريق المصادفة ، بل هناك أسس تحدّد متى ينتهي عصر ويبدأ عصر جديد في تاريخ الفكر . وهذه الأسس ترتبط بالسؤال الذي يطرحه كل عصر ، والذي يقتضي الإجابة عنه . وعلى السبيل المثال كان السؤال الذي طرح في دنيا الفلسفة لدى الإغريق هو : كيف نفهم التغيرات في الكائنات وكيف نفسرها ؟ هناك ظواهر في الطبيعة ، وأفراد من الناس والحيوان ، وأهوار وبحار وأشجار ، كلها تأتي وبغنى ، ثم يأتي وبفقر . وأماننا ماء يتبخّر فيصبح بخاراً . فهل هذه التغيرات هي نهاية المطاف ؟ أو أن هناك أساساً ثابتة وراء هذه التغيرات ؟ لو كانت هذه هي نهاية المطاف لما كان لهذا الكون وحدة تشمله . وربما كان هذا السؤال هو أول سؤال طرح على الفكر الفلسفي . وبظل هذا السؤال في عصره مطروحاً يتلقى الإجابة عنه بعد الإجابة بطرق مختلفة على أيدي المفكرين المختلفين . ونظّل في عصر واحد ، أو العصر نفسه ، ما ظل السؤال الأساسي مطروحاً . ولا ينتهي العصر عندما يتوقف سيل الإجابات ؛ فقد يحدث فقر فكري لا تصد عنه أي إجابة . وعندئذ يظل العصر هو نفسه ؛ لأن السؤال نفسه لا يزال قائماً ينتظر من يجيب عنه . ولكن إذا ما أشبع هذا السؤال بالإجابة ، ولم يجد المفكرون إلا ما قيل من قبل ، ومصادف ذلك تغير في ظروف المعيشة وظروف حياة الناس بعامه ، ترك السؤال القديم لكي يحمل عمله سؤال جديد . وفي اللحظة التي يطرح فيها هذا السؤال الأساسي الجديد تبدأ محاولات الإجابة ، ويبدأ معها عصر فكري جديد وهكذا . وقد تحدث فيجوات لا يطرح فيها أي سؤال ، وهي لذلك لا تدخل في تاريخ الفكر ، بل يتخطاها مؤرخ الفكر ، لأنه لا يجد فيها شيئاً .

والسؤال المطروح على العصر لا يأتي من فراغ ؛ فهو يمثل بشكلًا حقيقياً في عصره ، يتردد في صدور الناس وإن لم يكن مغفهم قادراً على التعبير عنه . ذلك أن الإفصاح عن السؤل

فإذا انتقلنا الآن إلى حركة الفكر النقدي كان طبيعياً أن نتوقع فيه آفاقاً مختلفة في المراحل المختلفة. فالتأنيد لا يعيش بمعزل عما يواجه به عصره من مشكلات. إنه يتعرض بالنقد لأعمال فنية آباء كان نوعها، أنتجها أناس عاشوا في عصر بعينه، وشغلتهم مشكلته الحيوية الرئيسية. ففي إطار العصر الذي يواجهه المشكلة الأخلاقية مثلاً ينشأ قانون وشعراء ومؤلفون مسرحيون متأثرون فيها ينتجون بهذه المشكلة الرئيسية. والنقاد الذي يعرض بالنقد لأعمالهم لا يد أن يكون متأثراً بهذا المناخ. وهذا ينطبق بطبيعة الحال على العصر الوسيط والعصر الحديث جميعاً. ونتيجة لهذا لا بد أن نتوقع اتجاهات ومذاهب مختلفة في النقد من عصر إلى آخر.

ونتساءل أخيراً، ما وضع المعيار النقدي بالنسبة لمشكلة الثبات والتغير؟ هل لا بد أن يكون المعيار النقدي ثابتاً أم أنه يتغير بتغير الأناث الزمانية والظروف المكانية؟ والجواب أنه كلا الأمرين معاً.

إن العملية النقدية في صميمها عملية تجريدية. هناك عصور شعرية مختلفة؛ والنقاد البصري يفحص ما يتميز به هذا الشعر في كل عصر، ولكنه لا يد أن يبحث أيضاً عن العنصر المشترك الذي ضمن الخلود والبقاء لما بقي من هذا الشعر. ومصدر الثبات في المعيار النقدي هو هذا العنصر المشترك. أما التغير في المعيار فيرجع إلى اختلاف المذاق من عصر إلى عصر. ذلك أن الشاعر مطالب بشيئين: أن يقول شعراً يبقى ويدوم إذا أسعفت على ذلك ملكاته. وليس هناك شاعر حقيقي يقول الشعر من أجل أن الشاعر يحس هذا الشعر. والشاعر مطالب كذلك بأن يستجيب لمطالب عصره. وهو عندما يقول الشعر إنما يراعي هذين الأمرين معاً. الشاعر يقع على حقيقة الإنسان، لا أعني الحقيقة كما يراها العلم، بل الحقيقة كما يراها في الرؤية الداخلية المباشرة. والشاعر العظيم لا يعبر عن نفسه من حيث هو فرد جاء إلى الحياة وسيذهب يوماً ما، بل يعبر عن حقيقة الإنسان كما يراه؛ أي عن وقع الإنسان على نفسه. ثم تأتي بعد ذلك الصفات الفرعية الأخرى؛ وهي مجال المتغيرات. وكما قلت من قبل إن رؤية الشاعر تمتد إلى كل الكائنات وإلى الطبيعة؛ فهو يعيش مع النجوم ومع الشمس والأشجار والهواء وغيرها، ويعلمها جميعاً كأنها أسرته، ولكنه في الوقت نفسه يؤنسها. ونذكر مثلاً هنا الشاعر «داني»؛ فقد ضم عصره وخصه في «الحشم» و«المطهر» و«الفردوس»؛ وكل شاعر يريد لشعره البقاء لا بد أن يعرف هذه الحقائق، سواء كان عربياً أو غريباً. ولنتذكر في هذا السياق شاعرنا «المتنبي». إن المناشبات التي قال فيها قصائده هي مناسبات جزئية؛ عرضت له ولم تعرض لسواه. ولكن هل هناك شك في أن المتنبي كانت له رؤية للبشر؟ لقد كان يتكلم عن البشر كأنه يقرأ في كتاب مفتوح. وهو لا يتكلم عن ظاهريهم بقدر ما يفرغ في باطن نفوسهم. وهذه الرؤية النافذة هي التي ميزته بين الشعراء. وكذلك الأمر مع أبي العلاء المعري؛ فهو يحاول الارتفاع عن الحدث الجزئي ليرى من

ثم ينتهي العصر الإغريقي وتأتي العصور الوسطى ما بين القرنين الخامس والخامس عشر. وفي هذه الحقبة تبرز المسيحية ويظهر الإسلام معاً. عند ذلك لم يعد السؤال المطروح هو: ما الثابت وراء المتغير؟ فإن هذا السؤال كان قد انتهى أمره، ونشأ سؤال جديد. وفي هذه الحقبة أصبح هناك مصدران لحياة الإنسان الفكرية هما: التراث الإغريقي الفلسفي، والكتابات السماوية: الإنجيل بالنسبة للمسيحي، والقرآن الكريم بالنسبة للمسلم. عند ذلك أصبح السؤال المطروح هو: هل يتعين على الإنسان أن يختار هذين المصدرين، أو أنهما في نهاية المطاف شيء واحد، بمثابة تعبيرين مختلفين عن حقيقة واحدة؟ وهذه الثنائية هي ما عرف باسم «العقل والنقل»، أو أحياناً باسم «الحقيقة والشريعة». والمقصود بالحقيقة في هذا المجال هو الحقيقة العقلية التي يصل إليها الإنسان نفسه، في مقابل الحقيقة التي يجامتها الكتب المقدسة. هناك برز السؤال الجديد ملائماً كل الملاممة لهذا العصر الجديد، وهو: كيف يمكن أن تلتقي هاتان الحقيقتان؟ وهذا ما شغل به فلاسفة المسلمين كما شغل به فلاسفة المسيحية في أوروبا في ذلك العهد عن بكرة أبيهم.

ثم يأتي عصر النهضة وعلى رأسه «ديكارت»؛ وهو المعروف بعصر العلم. وهو عصر يعبر عن مناخ جديد ومذاق جديد. لقد انتهى فيه السؤال الأخلاقي الأساسي الأول في الفكر الإغريقي، كما انتهت مشكلة التوحيد بين «العقل والنقل»، وبرز سؤال جديد يتعلق بقراءة الطبيعة عن طريق العلم واستخراج قوانينها. أصبح أنه ظهر في العصر السابق عدد من علماء الطبيعة، أمثال جابر بن حيان، وابن الهيثم، وغيرهما ممن بحثوا في الضوء، وفي الكمياء. ولكن فضلاً عن أنهم كانوا استثناءات فإنهم لم يكونوا تياراً. ولو أننا نظرنا إلى علمهم نظرة تحليلية تضعهم في موضعهم الصحيح، لوجدنا أنهم قد اعتمدوا في المقدمات الكبرى في علمهم العلمي على تقسيمات أرسطو. وعلى سبيل المثال، أخذ جابر بن حيان من أرسطو نظرية العناصر الأربعة، التي هي النار والماء والهواء والتراب، وما ينشأ عليها من طلائع أربع، هي الحرارة والبرودة واليبوسة والرطوبة، وجعلها الأساس الذي بني عليه. فهو إذن لم يقرأ الطبيعة قراءة حرة، بل قرأها من خلال أرسطو.

هل كل حال، لا يجادل مجادل - وإن كنا لا نعدم من مجادل عن جهل وغباء - في أن العلوم الطبيعية في عصر ديكارت - وهو الذي ما زلنا نعيش فيه حتى اليوم على نحو أو آخر - قد ولدت بمنهج جديد، قد نجد بداياته عند جابر بن حيان أو غيره، ولكنه في هذا العصر أصبح المنهج السائد المبرر عن مشكلة العصر كله. كل الفلسفة، منذ ذلك التاريخ إلى يومنا، تدور أساساً حول طبيعة العلم ما هي؟ وكل فيلسوف يجيب عن هذا السؤال من الزاوية التي يختارها. وإذا نحن توقفتنا عند أي فيلسوف وجدناه في واقع الأمر يسعى إلى أن يجد أساساً يقس به الحقيقة العلمية، متى تكون حقيقية، ومتى تكون موضعاً للشك؟ متى تكون يقيناً، ومتى تكون احتمالاً؟

ناقد في كل عصر ، بأن يستخلص ذلك التكوين العميق في العمل الذى ينقده ، وأن يشن لذلك .

قد يقال إن هذا التفكير يتفق مع الاتجاه البنويى الذائع في النقد المعاصر ؛ وأنا أقول إن البنويى في صميمها كانت موجودة على الدوام ؛ فكل فكر يردّ الظاهر إلى الخفى هو فكر بنويى ؛ لأنه يجاوز المضمون إلى البنية التى تحمله . وفرويد عندما وقع على اللاشعورى في السلوك الإنسانى كان بنويوا . وكذلك الناقدا ؛ فهو يحاول مع القصبدة ما حاوله فرويد مع السلوك الإنسانى . فهو يحاول أن يستل من العمل الفنى بيته ؛ أى الهندسة الخاصة به .

وبخلاصة ما أود أن أقوله من هذا الاستعراض هو :

أولاً : إن العصور تختلف في مذاقها الفكرى باختلاف المشكلات الرئيسية والأسئلة المطروحة عليها .

ثانياً : إن كل رضى الفكر من فلسفة وعلم وفن ونقد تدور حول محور واحد .

ثالثاً : إن هناك ما هو دائم وما هو متغير بتغير العصور . ولا بد للناقد أن يكون على دراية بهذا وذاك ، فيستخدم في عمله المعيارين معاً : معيار الثبات ومعيار التغير .

أعلى . ثم من استوى في نظره بكاء الحمامة وغناؤها ، وأفراح الناس وأحزانهم .

وأعود فأقول إن كل شاعر كبير في كل عصر وكل مكان ، إنما يجمع بين الخصائص المفردة المميزة بوصفه شاعراً ، والخصائص العامة للشعر .

ولعلنا نجد في المثال العالمى المعاصر «هنرى مور» مثلاً يوضح لنا هذه الفكرة من جانب آخر . لقد عُرف هذا الفنان بأساليبه التجديدية في مجال فن النحت ، حتى ليظن أن نتاجه الفنى مقطوع الصلة نهائياً بالفن الكلاسيكى . لكن الأمر على خلاف ذلك ؛ فهو مازال ، ككل الكلاسيكيين ، شديد العناية بالتكوين (form) . وقد قرّر هو نفسه أنه عرف التكوين وهو بذلك ظهر أمه ، عرف كيف تتواصل الأجزاء بعضها مع بعض ، وذلك عندما يؤلفها ظهرها في حين أن مصدر العلة يكون في رجلها مثلاً . عرف التشابك القطيع في جسم الإنسان فجعل نحته في النهاية قائماً على أساس هذه النظرية . والفرق بينه وبين الكلاسيكيين هو أنه لم يرضخ للتكوين الذى نمّده به الطبيعة ، بل يحاول أن يضيف إلى الطبيعة أشكالاً لا تعرفها . إنه إذن يحافظ على مبدأ التكوين ، ولكنه في الوقت نفسه يبتكر في مفردات هذا التكوين وعناصره المختلفة . والناقد الحديث مطالب ، ككل

## مختارات فصول

- سلسلة أدبية تصدر في منتصف كل شهر
- تنشر القصص والروايات والمسرحيات لكبار الكتاب من سائر الأجيال
- العدد الأول يصدر في منتصف يناير ١٩٨٤
- تقرأ فيه للكاتب الكبير فتحي غانم

### • الرجل المناسب •

رئيس مجلس الإدارة  
د. عز الدين إسماعيل



احجز نسختك من الآن من الباعة وفروع المكتبات

# التقد الأدبي:

## ماذا يمكن أن يفيد

## من العلوم

## النفسية الحديثة

### مصطفى سوييف

مقدمة في ماهية النقد :

أورد رتشاردز I.A. Richards في كتابه «مبادئ النقد الأدبي» الذي نشر سنة ١٩٢٤ عدداً من الأسئلة وَصَفَهَا بأنها الأسئلة الأساسية التي تحدد مضمون مباحث النقد الفني عامة والأدبي بوجه خاص . وفيما يلي هذه الأسئلة :

ما الذي يعطي خبرة قراءة قصيدة ما (أو تلقي عمل أدبي ما) قيمة بعينها ؟ وكيف تَفْضِلُ هذه الخبرة خبرة أخرى ؟ ولماذا تفضل هذه اللوحة على تلك ؟ وكيف نصنعى إلى الموسيقى بحيث نستقبل ما فيها ؟ وعلى أى أساس يتفاوت رأيان في الأعمال الفنية ؟

ثم شفع هذه القائمة بمسائل أخرى نعتها بأنها مسائل تمهيدية أو أولية ، يتحتم على النقد أن يجد لها إجابات ليقيم عليها بنيانه ؛ وهي على سبيل المثال لا الحصر : ماذا نقصد باللوحة ؟ وما هي القصيدة ؟ وما هو العمل الموسيقي ؟ بعبارة أخرى يلزمنا وضع تعريفات للموضوعات (أو للكليات) التي نتقدم لدراستها في النقد . ثم يجب أن نبين كيف تقارن بين الخبرات ، خبرات تلقى الأعمال الفنية التي تنتمي إلى أجناس فنية مختلفة ، أو إلى الجنس والنوع الفني نفسه . ثم ما هي القيمة ؟

ومع أن الغاري يستطيع أن ينظر إلى هذه الأسئلة التي اشتملت عليها القائمة كأنها هي تحديد للنقد الفني من حيث الماصدق (على حد تعبير المناطقة) - مع ذلك فإن رتشاردز نفسه لا يخفى حيرته أمام النقد من حيث المفهوم أو النظرية . وهو يبرر ذلك بأن جميع من تصدوا لمعالجة الموضوع قبله تركوا أشتاتاً من الانطباعات والآراء والتأملات ، أقصى ما يمكن أن يقال فيها إنها مشروعات لنظريات لم يكتمل نضجها بل ولا تخليقها . وبالتالي ينتهي إلى القول بأنه ليس أمامنا في هذا الصدد نظرية تروى الفلّة<sup>(١)</sup>

ولوسيان جولدمان L. Goldmann ويوري لوتمان Y. Lotman<sup>(٢)</sup> . وكذلك عرض الدكتور عبد القادر القط في بحث له بعنوان «النقد العربي القديم والمعاصر» ، صورة مفصلة لنماذج من النقد العربي القديم ، في جانبه النظري وفي جانبه التطبيقي ؛ والرأى عند الدكتور القط أن النقد العربي القديم ولم

وقد عرض الدكتور عز الدين إسماعيل في مقال له بعنوان «مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية» ، لمحات مقتضبة ومكثفة ، تكشف عن مدى ثراء الفكر النقدي عند نخبة من الكتاب القدامى والمحدثين بدءاً من أفلاطون وأرسطو وحتى موكاروفسكي Mukarovsky وجيرار جينيت G. Genette

الصعبة قدرأ محدوداً من الرضى عند أساتذة النقد ، أساسه أن هذه الصيغة إنما تشير إلى المقام المشترك بين وجهات نظرهم ومذاهبهم ، دون أن تحسم نفسها فيما بينهم من اختلاف .

يكفي أن نقرر في هذا الموضوع أن الجذر المشترك - فيما نرى - هو أن الجميع يقصدون بالنقد تقويم الأعمال الفنية . وقد جاء في قاموس إنجلش وإنجلش للمصطلحات النفسية أن التقويم\* هو تحديد الأهمية النسبية لشيء ما بالقياس إلى معيار معين<sup>(٥)</sup> . ويستطيع القارئ هنا أن يستبدل بعبارة «الأهمية النسبية» كلمة «الدلالة» ، أو «المعنى» ، أو «الوظيفة» ؛ ويصح تعريف المصطلح عندئذ هو : أن التقويم هو تحديد دلالة الشيء أو الدور المميز له ؛ ويصبح المقصود بالنسبة للأعمال الفنية هو تحديد دلالة العمل الفني أو ما يميز تأثيره في ما (وفي من) حوله . وتحت هذا التحديد تتولد ثلاثة أسئلة رئيسية . هي : ماذا في العمل الفني يؤثر فيها هكذا ؟ ومن أين له هذه المادّة المؤثرة ؟ وما هى طبيعة التأثير وما مداه ؟ ثلاثة أسئلة : يتناول أولها العمل نفسه ، ويتناول ثانيها ما قبله ، وثالثها ما بعده . بعبارة أخرى إن هذه الأسئلة تتناول الأنسجة التي يتكون منها العمل نفسه (العناصر والعلاقات) ، كما تتناول ما يمكن أن نسميه بالتاريخ الطبيعي للعمل (نفسياً كان أو اجتماعياً أو تراثياً) ، وكذلك تنظر في ماله أو مصيره ، كيف يمتد في نفوس البشر طويلاً وعرضاً . هل هذه المحاور الثلاثة سار النقد في تاريخه الطويل ، بمن في اتباع واحد منها أحياناً ، ويغالى في اتباع الثاني أحياناً أخرى ، ويبالغ في السير على هدى المحور الثالث أحياناً ثالثة . وجدير بالذكر هنا أن أستاذ النقد النظرى الأول ، أفلاطون ، لم يغفل في نظريته النقدية أبداً من المحاور الثلاثة ، ولا أغفلها كذلك أرسطو ، هل يعد الشقة بين ما انتهى إليه كل منها .

علم النفس الحديث : إطلالة على القسمات والمضمون :

١ - يزخر علم النفس الحديث ، متمثلاً في فروعها المختلفة ، بشروة كبيرة من المعرفة ، تضاف إلى الرصيد الضخم الذي حصّله أسرة العلماء في مختلف التخصصات ، وتتميز بالنسبة لموضوعنا الراهن بأنها يمكن أن تكون ذات فائدة كبرى بالنسبة للدراسات النقدية .

وعندما نستخدم صفة «الجدادة» في هذا السياق نعى هل وجهه التحديد علم النفس كما نأقدهم بعد الحرب العالمية الثانية ، أى منذ أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات . وهو نموذجي (وليس كميّاً حسب) أدى إلى ظهور فروع جديدة (مثل علم النفس الإكلينيكي ، وعلم النفس العصبي ، وعلم النفس الطهي ، والسيكوفارماكولوجيا . . . الخ) ، وأساليب وأدوات للبحث والتحليل لم تكن معروفة قبل ، كما أدى إلى تنشيط البحث في مجالات كانت معروفة قبل الحرب العالمية الثانية لكن نشاط

يعرف . . . النظرة الكلية الشاملة ، بل ظل - في أغلبية - نظرات جزئية متورقة في ثنايا كتبه ، حتى في أكثر الموضوعات اقتضاءاً للمنهج والكلية . وظلت دراسات النقاد التطبيقية محصورة في أبيات مفردة بعينها ، يستشهدون بها ، وتتكرر عند معظمهم ، كما كان الأمر عند النحويين في الشواهد النحوية . ولم يكن هذا القصور عن فقر في «مادّة» النقد وقضايا . . . لكن أحداً من النقاد لم يستطع أن يخلص من تلك النظرات الجزئية بقيم دعائم «نظرية» نقدية في الشعر أو النثر بوجه عام ، أو في قضية خاصة من القضايا التي كانت تثار حولها . . . .<sup>(٦)</sup>

وقد عقدت مجلة «فصول» ندوة حول «اتجاهات النقد الأدبي» شارك فيها خمسة من كبار أساتذة الأدب والنقد في مصر . وفيما عرض الأساتذة من آراء ومن ممارسات تخصهم شخصياً أو تخص أعلاماً في تاريخ الفكر النقدي العربي والمصري بوجه خاص ، ثروة بالغة الأهمية ، ما كان ينبغي أن يجرم القارئ العربي من الاطلاع عليها جمعةً ومكتفةً هكذا في حيز محدود ؛ ومع ذلك فالإطلاع الذي يخرج به القارئ أن ما قيل في هذه الندوة كان أقل بكثير مما كان يمكن أن يعرض ، وأن الرأى الذي تنم عند المادّة المنشورة وما نستشفه وراءها إنما هو نتاج طبيعي لتعدد زوايا النقد الفني والأدبي ، سواء في النظر وفي التطبيق . وقد حاول الدكتور عز الدين إسماعيل في بداية الندوة أن يعد لها إطاراً عساه أن يقلل من غموض عناصرها (وكان محققاً أن يتوقع هذا الغموض) ، فاستهل الحديث بقوله ، «أفترض أن نبداً النظر في موضوعنا من خلال الوقوف عند قضية تقليدية ، ولكنها ربما كانت مدخلا معقولاً للقضية موضع البحث - هذا المدخل هو أن نحدد في البداية مفهوم النقد ووظيفته . لكن غزارة المادّة لم تسمح بتحقيق هذا الرجاء ، إلا عندما اقتربت الندوة من نهايتها ؛ إذ يقول الدكتور جابر عصفور ، «النقد الأدبي هو تعامل مع النص الأدبي ، بمعنى المتن ، بشرط أن نفهم أن هذه المتن جزء من نظام دلالي ؛ فالعمل الأدبي دال ولا يمكن أن يتحدد مدلوله إلا في نظام دلالي موجود أصلاً قبل وجود العمل الأدبي . ولا شك فإن دلالة العمل الأدبي تكتمل عند المتلقي بمقدار إجادة الناقد الحركة بين النص ونظامه الأوسع» . والواقع أن ما أثير في هذه الندوة من أسئلة يفوق كثيراً ما ورد فيها من إجابات<sup>(٧)</sup> .

خلاصة القول ، إننا لا نجد أمامنا صيغة نظرية لتحديد ماهية النقد الفني والأدبي تحديداً صريحاً يلتقي عنده أهل الاختصاص . ومع ذلك فأهل الاختصاص يعرفون أنهم ، على تباين وجهات نظرهم ، يمارسون جنساً واحداً من النشاط ، بدليل أنهم يطلقون عليه اسماً واحداً ، هو النقد . ولما كنا نحن في بحثنا الراهن بحاجة إلى أن نضع تحت بصرة صيغة - ولو تقريبية - لتحديد مفهومنا عن النقد الفني والأدبي بوجه خاص (ولاً فكيف ندير حديثاً عن إفادة «النقد» من العلوم النفسية) ، لذلك كان لزاماً علينا أن نقرر صيغة ما ، على أمل أن تلقى هذه

الحديث، وأن يسعى في طلب هذه الفائدة فعلاً، خاصة وهو يعلم أن من سمات هذا العلم أن يهتم الآن بدراسة ظواهر سلوكية ذات دلالة واضحة أو ذات معنى، وعلى درجة عالية من التركيب، ولا يقتصر (كما كان يغلب عليه في أوائل القرن) على دراسة الأفعال المنكسكة وما كان في وزنها، مما يسمى بين أهل الاختصاص بالمكونات الذرية للسلوك.

٣ - يزخر علم النفس الحديث بثروة كبيرة من المعرفة، لاشك أن بعضها يمكن أن يعود بالفائدة على دراسات النقد الأدبي. بعض هذه الثروة عبارة عن الموضوعات التي تم بحثها وأمكن الوصول فيها إلى عدد من المعلومات تعامل الآن على أنها من بين حقائق السلوك البشري، والبعض الآخر يتعلق بالنهج، فثمة طرق ووسائل للبحث تخلقت على أيدي علماء النفس وغت في رحاب جهودهم. هذه جميعاً إذا أحسن النظر إليها، وإذا اتقن إدخال التعديل المناسب عليها، فهي حقيقة بأن تقيد دارسى النقد الأدبي فائدة مباشرة أحياناً، وغير مباشرة أحياناً أخرى.

وسوف نكرس الجزء الباقي من هذا المقال لبيان بعض هذه الموضوعات والمناهج، ومناقشة الإمكانات التي تنطوي عليها لإثراء جهود النقد.

#### الموضوعات:

موضوعات سيكولوجية صالحة للإفادة المباشرة:

الموضوعات التي توفر على دراستها بعض المتخصصين في العلوم النفسية، والتي يمكن أن يفيد منها دارس النقد إفادة مباشرة، موضوعات متعددة. ومن ثم فلا بد من انتخاب البعض، على زعم أن ما نتخذه يعطى فكرة للقارئ من هذا النوع من الدراسات تشجعه على الاستزادة من أمثاله، ونحشم بذل الجهد في سبيل الوصول إلى بعض مظاهرها، ومحاوله استيعاب ما يمكن استيعابه منها.

إن ما يميز الأعمال الأدبية (شعراً أو نثراً) عن سائر الأجناس الفنية أن مادة الأعمال الأدبية هي لغة الألفاظ. هذا يميزها عن النحت والتصوير والموسيقى... الخ. وما يميز الصلة بين اللغة والأدب إذا قورنت بالصلة بين اللغة والعلم، أو اللغة والفلسفة، أو اللغة كما تستخدم في مواقف الحياة العملية، أن الأدب يستخدم اللغة بالجواهر لا بالعرض، في حين أن العلم والفلسفة ومواقف الحياة العملية تلتجس استعمال اللغة بالعرض لا بالجواهر. بعبارة أخرى، إن معظم الرسائل التي يتلقاها النص الأدبي إلى المتلقي تخزن في النص نفسه، أما في العلم والفلسفة ومواقف الحياة اليومية فالمقصود بالرسالة يقع خارج النص، (في صورة انساق من الأفكار والعلاقات والظواهر والأحداث والتوجيهات أو القوائد العملية). ولا ينفي هذا القول أن تكون للعمل الأدبي آثار نفسية واجتماعية تتعدى حدود التلقي الأدبي بكل مقاومتها، وتسرى في سارب الفعل الاجتماعي؛ لكن يظل للغة النص الأدبي دور في هذه العلاقة يختلف تماماً عن دور لغة النص العلمي أو الفلسفي أو الحديث اليومي.

الدارسين فيها كان محدوداً لقصور المناهج التي كانت متوفرة لهم حينئذ، سواء فيما يتعلق بالفحص والملاحظة، أو بتحليل المعلومات<sup>(١)</sup>. (من أوضح الأمثلة على ذلك بحوث الإبداع في العلم وفي الفن وفي الصناعة، فقد كانت هناك بحوث في هذا المجال قبل الحرب، بل قبل الحرب العالمية الأولى، لكنها لم تكن بالغرارة، ولا بالدقة القائمة على الملاحظة المضبوطة والتحليل الكمي، ولا كانت لها القدرة على الوصول إلى نتائج ذات إمكانيات تطبيقية، بالصورة التي تشهد بها في البحوث الحديثة<sup>(٢)</sup>).

ولعلم النفس في هذه المرحلة الحديثة قسمت متعددة تميز بينه الداخلية كما تميز علاقته بالبيئة الاجتماعية التي ينمو في سياقها، سواء أكانت هذه بيئة العلماء في تخصصاتهم المتباينة، أم كانت بيئة المواطنين العاديين. وترسم هذه القسومات بخطوط واضحة إذا ما قارنا بينه في هذه المرحلة وبين ما كان عليه في آخريات القرن الماضي وطوال النصف الأول من القرن الحاضر. ولا يسمح المقام بحصر هذه القسومات جميعاً، لذلك نكتفي بذكر أهمها وأقربها إلى خدمة الموضوع الذي نحن بصدده. تأتي في الصدارة هنا أربع قسومات: الأولى **معنوية الظواهر**<sup>(٣)</sup> التي يقوم بدراستها؛ ونعني بذلك أنها ظواهر ذات معنى أو ذات دلالة واضحة في السلوك (أي في الفعل البشري)، أو في التفكير أو في الشعور. والثانية **موضوعية الملاحظة**؛ والمقصود بذلك هو إصرار العلماء على استخدام طرق ووسائل لرصد الظواهر تسمح للغير (من أهل الاختصاص) بأن يتحقق من صحة الرصد إذا ما استخدم الطريقة أو الوسيلة نفسها. والثالثة **شدة التشابك** مع عدد من العلوم الأخرى (كعلم اللغة، وعلم الاجتماع، وعلم وظائف الأعضاء، وعلم الأعصاب، وعلم العقاقير). ويقوم ذلك دليلاً على التفاعل والتنمية المتبادلة بين فروع العلم المختلفة. والقسمه الرابعة هي **التكميم أو الصياغة الكمية** لوصف الظواهر ولنتائج تحليل العلاقات القائمة بينها كلما أمكن ذلك.

٢ - نسوق هذا التحديد للقسومات لتبني للقارئ صورة حية - إلى حد ما - لعلم النفس الحديث، ولها دلالة خاصة بالنسبة لموضوعنا الذي نعالجه في هذا المقال؛ بحيث يشعر القارئ أنه من المعقول أن يفيد النقد الأدبي من علم هذه بعض معالمه الكبرى، بل يبين المنطق الذي تقوم عليه هذه المعقولات: فما دامت فروع علم النفس الحديث متوطة بدراسة الجوانب المختلفة من سلوك الأفراد في أشكالها (الصریجة كالأفعال، والضمنية كالشاعر والأفكار وتشابكاتها المختلفة، وما دامت موضوعات النقد كالتنطق والحكم والمفاضلة بين الأعمال الأدبية المختلفة - مادامت هذه الموضوعات بعضاً من هذا السلوك يتم بأشكال معينة تحت شروط معينة، فمن المنطقي أن يتوقع دارس هذه الموضوعات أن يفيد من جهود علم النفس

«كتاب» يشير إلى معنى بعينه ، ولفظ «قرأ» يدل على حدث دون غيره . ويضبط هذا التحديد أحياناً أخرى ما يتطوّر عليه اللفظ من تصوير مباشر (يوحى به النمط النطقى للفظ) للمشاركة إليه ، ويبدو ذلك في أسماء الأصوات بوجه خاص ، كصهيل الخيل ، وصليل السيوف ، وخويز المياه ، ... الخ . وقد تختلف مواضع المعنى التصويرى وأشكاله من لغة إلى أخرى ، إلا أنه موجود مع ذلك في جميع اللغات . ثم هناك النوع المرجعى الثالث من المعانى وهو المعنى التمثيلى ، ويقصد به إشارة العبارة اللغوية إلى حالة انفعالية غير محدّدة أو إلى تصوّر غير محدّد تماماً . ومن ثمّ فالإشارة هنا أقرب إلى التلميح منها إلى التصريح . وجدير بالذكر أن هذا المعنى التمثيلى يكاد ألا يقوم بالنسبة للفظ المفرد ولكنه يصدق بالنسبة لبعض العبارات والتركيبات اللغوية .

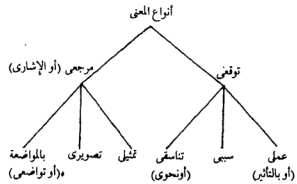
هذا عن المعنى المرجعى ، والفئات الثلاث الصغرى من المعانى التى تنتنظم تحته .

أما عن المعنى التوقعى فالمقصود به ما يثيره اللفظ في ذهن المتلقى من توقّع أو استباق . وتنتنظم تحت هذا المعنى ثلاث فئات صغرى من المعانى كذلك ، أولى هذه الفئات هى ما يسميه تشايلد بالاستباق التنبئى أو التحوي ، أى الاستباق الذى تخمّله قواعد اللغة من حيث نظام تتابع الكلمات واختلاف وظائفها في الجملة ، كأن يرد في الحديث ذكر اسم على أنه مضاف فيتوقّع ذهن المتلقى أن يرد بعد ذلك ذكر المضاف إليه . أو تنلقى عبارة تبدأ باسم شرط فتتار في ذهن حالة استباق لجواب الشرط . والفئة الثانية هى فئة التوقّع السببى ، كأن تنلقى عبارة تلاحظ أن كاتبها قدّم الخبر وأخر المبتدأ فيتار في ذهننا توقّع سبب معين حفز الكاتب إلى ذلك فنذهب إلى أن الضرورة الشعرية هى التى اضطرتّه إلى التقديم والتأخير ، أو نلاحظ أن الكاتب قدّم الفاعل على الفعل فنذهب إلى أنه أراد نوعاً من التأكيد . ... الخ . والفئة الثالثة هى فئة التوقّع العملى ، ولا تكاد تصدق هذه الفئة على الألفاظ المفردة ولا على العبارات المحدودة ، ولكن على العمل الأدبى إجمالاً ؛ فمعنى العمل الأدبى لا يكتفى في ذهننا إلا إذا توقّعنا له أثراً معيناً على المتلقى . لنفرض مثلاً أننا بصدد رواية «عاشق السبدة تشاترلى» للكاتب الإنجليزي د. هـ. لورانس . سوف يختلف معناها في ذهني تبعاً لما أتوقّعه من تأثيرها على القراء ؛ أن يكون هذا التأثير هو الإثارة الجنسية أساساً ، أو يكون التأثير هو «البرهنة الأدبية» على فلسفة لورانس في قوة نبع الحياة ولا وعلايته .

هذه هى مجموعة المفاهيم الأساسية التى يقدمها عالم النفس إيرفين تشايلد ، في تصنيف المعانى ، وهى غير منبئة الصلة بجهود سابقة قام بها عدد من العلماء ، بعضهم نقاد أو لغويون ، وبعضهم من علماء النفس ، نذكر من بينهم رتشاردز وأوجدن ، وموريس C. Morris وجاكوبسون R. Jakobson

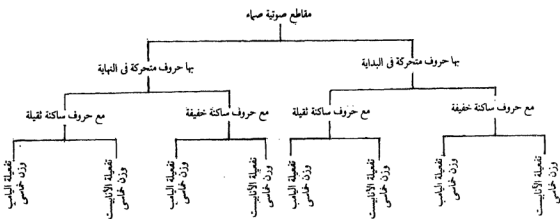
هذه مسلّمة مهمّة ، يترتّب عليها أن نفهم لماذا اتجهت ولماذا يُتّظر أن تنجح أعداد متزايدة من جهود علماء النفس المهتمين بهذا الميدان إلى اللغة ، جسم الأدب . وعندما يتكلم هؤلاء العلماء عن اللغة في هذا الميدان يتكلمون وقد تزودوا بالحس اللغوى المرفف الذى يناسب المقام . وإلى القارئ عينة من جهود واحد من هؤلاء العلماء .

يلفت إيرفين تشايلد Irvin Child النظر إلى أن مشكلة المعنى ، معنى اللفظ أو العبارة أو العمل الأدبى في جملة (بـل) العمل اللغوى بوجه عام) أعقد بكثير مما يوحى به التصوّر الشائع . وأنه يلزمنا أن نفرق بداية بين نوعين كبيرين من المعنى : المعنى الإشارى أو المعنى المرجعى<sup>(١)</sup> والمعنى التوقعى<sup>(٢)</sup> ؛ وتنظم تحت المعنى الإشارى أو المرجعى ثلاث فئات صغرى من المعانى هى : المعنى بالمواضع<sup>(٣)</sup> ، والمعنى التصويرى<sup>(٤)</sup> والمعنى التمثيلى<sup>(٥)</sup> . كما تنظم تحت المعنى التوقعى ثلاث فئات صغرى أخرى هى : المعنى التنبئى أو التحوي<sup>(٦)</sup> (ما يلمّيه علم النحو) ، والمعنى السببى<sup>(٧)</sup> ، والمعنى العمل أو التأثيرى<sup>(٨)</sup> . والشكل رقم (١) يقدم تصوّراً دقيقاً لهذا التصنيف .



وفىما يلى شرح موجز للمقصود بهذه المصطلحات حتى يستطيع القارئ أن يتابع بعض الأفكار القيّمة التى يقدمها تشايلد في مجال التنظير لفهم العمل الأدبى أو لتوقعه<sup>(٩)</sup> . إن الفرق الرئيس بين المعنى المرجعى والمعنى التوقعى إنما يتمثل في درجة التحدد التى تتوافر لما يشار إليه باللفظ . ففى المعنى المرجعى أو الإشارى يكون المشار إليه شيئاً أو حدثاً ، ويضبط هذا التحديد أحياناً ما توافق المجتمع عليه من استخدامات للألفاظ ؛ فلفظ

- (أ) referential
- (ب) expectational
- (ج) conventional
- (د) iconic
- (هـ) exemplary
- (و) syntax
- (ز) causal
- (ح) pragmatic



الشكل رقم (٢) : يصور تنوع المقاطع الصوتية الصماء في تكويناتها المختلفة (في تجربة كيث هقنر) .

ويتحدث تشايلد عن إسهام آخر للعناصر الصوتية في فهمنا الشعر ؛ وذلك بما تقدمه هذه العناصر أحيانا من معاني تمثيلية ؛ وهو إسهام أقل شأنا من الإسهام النحوي ، لكنه قائم لاشك فيه ولا يجوز إغفاله . ويقصد بهذا الإسهام أن توحى بعض الأصوات أو التراكيب الصوتية بحالة انفعالية معينة .

ويعتمد تشايلد في البرهنة على صحة رأيه في هذا الصدد على بعض الدراسات التجريبية في علم النفس . من هذا القبيل دراسة مبكرة قامت بها كيث هقنر K. Hevner ونشرتها سنة ١٩٣٧ في المجلة الأمريكية لعلم النفس بعنوان ، «دراسة تجريبية للقيمة الوجدانية للأصوات في الشعر» ، استخدمت فيها مقاطع صوتية صماء (أي بلا معنى) ، تكون في متابعتها ونظامها قوالب من شأنها أن تعطي التأثير الصوتي الذي تعطيه أبيات الشعر . وكانت هذه المقاطع متنوعة تنوعا كبيرا لكي تختص على نتائج البحث مشروعية التعميم . والشكل رقم ٢ يوضح للقارئ الحظا التي اتبعتها الدراسة في تحقيق هذا التنوع ؛ وهي خطة معروفة لدى المشتغلين بإجراء التجارب في علم النفس باسم «التصميم العامل للتجربة» .

وقد عُرِضَت هقنر أعداداً كبيرة من الطلاب لهذه المادة الصوتية المتنوعة ، وسُجِّلَت استجاباتهم لها ، وقامت بتحليل هذه الاستجابات ، واتضح لها أن هناك اتفاقاً واضحاً بين هذه الاستجابات يشير إلى أن لكل تركيبة من هذه التركيبات تأثيراً معيناً على الأحكام التي تصدر عن المستمع حول «المعنى الوجداني (التمثيلي)» لهذا النمط الصوتي<sup>(١١)</sup> .

ويكافئ M. Peckham<sup>(١٢)</sup> . وجدير بالذكر أن تشايلد يقدم هذا التصنيف السداسي لأنواع المعاني لا يُستخدم في فهم الأعمال الأدبية فحسب (شعراً ونثراً) بل يستخدم كذلك في فهم الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها . وهو يقدم بالفعل نماذج لتوظيف التصنيف في فهم الأعمال الموسيقية والتصويرية . ويستشف القارئ من كتاباته إمكان الامتداد بهذا التوظيف إلى فنون أخرى كالنحت والرقص والتمثيل ؛ بل إن بعض أنواع المعاني الواردة ذكرها في التصنيف تبدو - في سياق نظريته - أكثر صلاحية للتطبيق على الأعمال الموسيقية أو التصويرية ... الخ . منها على الأعمال الأدبية .

نعود إلى تركيز الانتباه على أفكاره فيما يتعلق بالأدب . يوجه تشايلد اهتماماً خاصاً إلى الشعر ؛ وفي هذا المجال يرى أن العناصر الصوتية إنما يكون إسهامها الرئيسي في المعنى النحوي للشعر ، (أي في المعنى الذي يتألف من مجموعة التوقعات التي يثيرها تنظيم أجزاء العمل في إطار علاقات معينة) . ويستخدم الشعر في هذا السبيل عدة وسائل ، منها تقسيم النص إلى أبيات ، مما يملئ وقفات تختلف أحيانا عن الوقفات التي تمثلها المعاني الإشارية أو المرجعية ؛ ومنها كذلك التفعيلة والبحر والقافية والروي . هذه جميعاً تخلف علاقات داخلية ، وبالتالي تثرى المعاني التوقعية (وخاصة المعنى التنسيقي أو النحوي) بما يزيد كثيراً على إمكانات المعاني المرجعية للنص ؛ كما أن جزءاً هاماً من الزيادة يتمثل في «الصراعات» التي تنشأ أحيانا كثيرة بين التوقعات المتعددة التي تثيرها الأدوات المذكورة على تباينها . وهذه هي الحقيقة نفسها التي يشر إليها بيكام بقوله إنما يستمد الشعر بعضاً من قيمته الوجدانية مما يتخلله من عدوان على بعض التوقعات . ويطلق على هذا العدوان اسم «التيهان النحوي» : Syntactic disorientation .



يوظفون النسق في أداء بعض جوانب مهنتهم ، وكذلك يمتحنون ملائمة للعمل الذي يتصدى له ، ويقدرّون مستوى كفاءته في أداء هذا العمل ، ويكتشفون من خلال ذلك أوجه النقص التي تمتاز بها ، وعلماء النفس يواصلون السير فيها بدأوه ، ويجارولون بأساليبهم البحثية المتخصصة أن يتصدوا للإجابة عن علامات الاستفهام التي يثيرها النقد .

### موضوعات سيكولوجية تصلح لإفادة النقد بصورة غير مباشرة :

إذا كانت الموضوعات التي درسها علماء النفس وتوفّر فيها شرط الإفادة المباشرة لميدان النقد الأدبي موضوعات متعددة ، كما وضعتها في بداية القسم السابق من هذا المقال ، فإن الموضوعات التي تمت دراستها سيكولوجياً ويمكن الإفادة منها في ميدان النقد بصورة غير مباشرة موضوعات أكثر كما وأعدت تركيبتها من سابقتها . وهي في رأيها تتفاوت قريباً أو بعداً من الإجماع بالفائدة للنقاد . من هذه الموضوعات ما تمت دراسته من نقاط تنتمي إلى فنون أخرى كاللغون التشكيلية ، والموسيقى ؛ ومنها بعد ذلك موضوعات أخرى لا تستمد كيانها من الفنون أصلاً ، بل تقوم كجوانب هامة في سلوك البشر ؛ ولذلك قام علماء النفس بدراساتها كجزء من الظاهرة السلوكية ، غير أنها تحمل في طياتها ما يمكن الاعتماد به إلى فهم عملية التلقّي للأعمال الفنية ، بما في ذلك الأعمال الأدبية . من هذا القبيل موضوع الإطار المرجعي<sup>(\*)</sup> المشوّل عن تنظيم عمليات الإدراك لدينا ، وموضوع سيكولوجية الإبداع . وسوف نعرض في هذا القسم لهذه الموضوعات بشيء من الإيجاز ، بحيث يتجه اهتمامنا أساساً إلى توضيح الطريق إلى كيفية إفادة النقد الأدبي من هذه الدراسات .

### ميدان تلوق الفن التشكيلي :

ميدان تلوق الفن التشكيلي ، وخاصة فن التصوير ، من الميادين التي فازت بتعصيب كبير من جهود علماء النفس ، وفازت بذلك في وقت مبكر نسبياً إذا قورن بغيره من ميادين الفنون الأخرى . فحوالي منتصف القرن الماضي بدأ جوستاف ثيودور فخر T. Fechner<sup>(\*)</sup> أحد مؤسسي علم النفس (بمعنى العلم التجريبي)<sup>(\*\*)</sup> سلسلة تجاربه المشهورة حول بعض العوامل الموضوعية التي تسهم في تحديد أحكامنا الجمالية على الأشكال

(\*) Frame of reference .

يسود في بعض الدوائر ترجمة هذا المصطلح «بالإطار المرجعي» ، ولا بأس بهذه الترجمة في بعض مواضع البحوث السيكلوجية . لكن في مواضع أخرى نجد أن الترجمة بـ «إطار الدلالة» تكون أقرب إلى نقل المعنى المراد في البحث السيكلوجي ، لذلك سوف نتبع لأنفسنا أن نتردد بين الترجمتين حسب مقتضى الحال .

(\*\*) قد كان حتى نهاية الثلث الأول من القرن التاسع عشر مجرد درس من دروس الفلسفة بمعناها التقليدي .

وجدير بالذكر في هذا الموضوع أن كيت هنر أجرت عدداً من البحوث التجريبية المشابهة ، وذلك لاستقصاء جوانب الموضوع ، كما أن هناك بحثاً أخرى تجريبية لدارسين آخرين تؤيد دراستها فيما انتهت إليه .

وجدير بالذكر أيضاً أنه توجد دراسات تجريبية قام بها علماء النفس على عناصر أخرى من مكونات النص الشعري ؛ مثال ذلك ما قام به فيرنر وكابلان Werner & Kaplan في الستينات المبكرة من دراسة لما أسماه بالقيمة الفراسية للكلمات نتيجة للقرابات الصوتية الماثلة في هذه الكلمات ، أو نتيجة للأشكال البصرية التي توحي بها . وما قام به ستانس Staats في أواخر الخمسينات ، وكون Cohen حوالى منتصف الستينات ، من تجارب على الكيفية التي تتأثر بها أحكامنا التقويمية على بعض الكلمات أو العبارات . وفي مصر قام الدكتور عبدالسلام الشيخ في سنة ١٩٧١ بدراسة تجريبية تدخل في هذا الضمار ، تناول فيها بعض العوامل النفسية التي تؤثر في أحكامنا الجمالية على إلهاعات الشعر المختلفة<sup>(\*)</sup> وغير هذه الدراسات كثير ، عرض لبعضها عالم النفس الإنجليزي فالنتاين Valentine في كتابه عن «الدراسات النفسية التجريبية للجسمال» الصادر سنة ١٩٦٢ ، كما عرض للبعض الآخر إيرلين تشابلد في سياق تقديمه لنظريته .

نعود إلى نقطتنا الرئيسية ؛ أماننا هنا عينة من جهود علماء النفس التي يمكن أن يفيد منها دارس النقد الأدبي إفادة مباشرة . هذه العينة تجيب عن سؤال يقع في الصميم من عملية تقويم العمل الأدبي ، فتقدم لنا إطاراً أساسياً لتصنيف المعاني أو الدلالات التي يحملها النص الأدبي . وهذا الإطار يقوم بمهمة مزدوجة : فهو يضيئ نظاماً ومعنى على كثير من الدراسات التجريبية المتفرقة التي أجراها عدد من علماء النفس (بعضهم كان يبتني أساساً بالأدب ، والبعض الآخر جاء اهتمامه بالأدب اهتماماً عارضاً) ، فيصوغها في نسق علمي له أول وله آخر ؛ وهو من ناحية أخرى يقود هذه الثروة العلمية (وقد أصبحت ذات دلالة) في طريق خدمة النقد الأدبي ، فيقدمها لمن أراد الإفادة وتقبل بذل الجهد اللازم ، يقدمها منظمّة في إطار تصنيف المعاني ، أداة لفهم العمل الأدبي والإسهام في تقويمه .

صحيح أن النسق كله (أعني إطار المفاهيم الأساسية وما يندمج بعض دهاواه من نتائج التجارب السيكلوجية القائمة في تراث علم النفس) لا يزال ينقصه الكثير من الجهود الخلاقة حتى يقوى على إجابة المطالب الجوهرية للنقاد ؛ لكن الفضيلة الأولى له ، فيما يملونا ، أنه يمثل خطوة مهمة على الطريق الصحيح ؛ هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن الضجج المنشود لأمثال هذه المحاولات لا يتوقف إلا من خلال استمرار الجهود في سبيل تكميلها ، عل أن يشارك في هذه الجهود كل من الطرفين المعنيين ، النقد وعلماء النفس ؛ النقد يجارولون أن

\* physiognomic value .

الهندسية البسيطة . ولا تزال الفكرة الأساسية التي قامت وراء دراسات فخر توشي إلى عدد من العلماء المعاصرين ببحوث تتسق مع المطلق نفسه<sup>(١٢)</sup> (١٣) . فقد قام كاتب هذه السطور بالاشتراك مع الأستاذ هانز أيزنك - من جامعة لندن - ببحث المؤثرات الحسية التي يمكن أن تسبب إلى الأحكام الجمالية التي تصدر على الأشكال البسيطة . ونشرت هذه الدراسة في السبعينات من هذا القرن<sup>(١٤)</sup> (١٥) . كما قام سبرنجبت Springbett ببحث موضوع أعقد قليلاً ؛ وهو ما عساه يثار من أحكام لدى المشاهدين على القيمة الوجدانية (أي المعنى التمثيلي) إذا استخدمنا مصطلح إيرفين تشايلد لعدد من لوحات الفن التجريدي . وتشير نتائج هذه الدراسة إلى درجة جوهرية من الاتفاق بين استجابات المتطوعين ، مما يعطي الانطباع بأن القيم اللونية والشكلية التي تتضمنها اللوحة الفنية تثير لدى المشاهد استجابة وجدانية لها قدر من العمومية يعبر حدود الفروق بين الأفراد . وهذه النتيجة نفسها وصل إليها إيرفين تشايلد كما وصل إليها عدد آخر من الباحثين . وفي وقت مبكر من هذا القرن (عام ١٩٢٤) قام بوفنبرجر وباروز Poffenberger وBarrows بدراسة أثبتت فيها أن الخطوط المستقيمة والمكسرة والمنحنية توحى بمكان وجدانية لها درجة عالية من العمومية بين الأفراد ؛ فقد اتفقت إجابات ٨٩٪ من المتطوعين على أن الخط المنكسر يوحي بما يشبه مشاعر الغضب والعنف ؛ كما اتفقت إجابات ٨٦٪ من هؤلاء المتطوعين على أن الخط المنحني يوحي بمشاعر أقرب إلى الأمل . وهي نتائج لطيفة في ذاتها وفيها توحى به . ولكن أطرف منها ما انتهت إليه شيرر وليونز Scheerer Lyons سنة ١٩٥٧ من أن أفراداً متطوعين أمكن أن يتحركوا في عكس الاتجاه ؛ فكان الباحث يقدم لهم الحالة الوجدانية بالإسم ، وكانوا يرسمون بالخط ما توحى به هذه الحالة . وقد أبدى بيرتز وميرفيلد Peters & Merrifield هذه النتائج بتجارب أخرى أجريها سنة ١٩٥٨ . والشائق أيضاً في هذه النتائج أنها صدرت عن أفراد يتفاوتون تفاوتاً شديداً في ثقافتهم وفي درجتهم الفنية ، مما يوحي بأن هذه النتائج لا علاقة لها بالثقافة الفنية المتخصصة ، لكنها تكشف عن بعض الأسس الفطرية (أو الشائعة) بين أبناء حضارة معينة على أقل تقدير العميقة للأحكام الجمالية . كذلك أجريت تجارب سيكولوجية تتبع المطلق نفسه على عناصر لونية بسيطة (أي دون أن تكون جزءاً من تركيبة فنية في شكل لوحة) ، أجراها Wexner سنة ١٩٥٤ وموراي وديبلر Murray & Deabler سنة ١٩٥٧ ، وانتهت إلى نتائج متسقة في خطوطها العامة مع النتائج السابقة ؛ فالألوان كعناصر متفرقة توحى بحالات وجدانية مختلفة ، وهذه الحالات تصدق على أعداد كبيرة من البشر ، بغض النظر عما بينهم من فروق في الثقافة أو التدريب على التعرض للفنون<sup>(١٦)</sup> .

التحليلية التي يجدها العلماء أحياناً كثيرة (في فروع العلم المختلفة) فتقووا عند موضوعات لا يتوقف عندها التقاد عادة ، إنما يستري اهتمام التقاد أعمالاً فنية شديدة التركيب ، وفي سياق هذه الأعمال يتعرضون لجزئياتها ؛ وهذا صحيح ، ونحن مقتنعون به في حدود أنه لا يخفى عن الحاجة إلى دراسات تتناول الظاهرة الأشد تركيياً وهي ظاهرة تدفق العمل الفني متكامل . ولكن ما لا يجوز الاتجاه إليه هو رفضها كلية بدعوى أنها فاقدة القيمة ؛ فقد يكون في هذا الاتجاه قدر من الشطط يُعَدُّ دارس التشرق الفني كثيراً من صلاية الأرض التي يلزمهم الوقوف عليها ليقوموا شروحاتاً ونظريات لها قدر معقول من متانة البنيان . هذا هو التعليق الأول . أما التعليق الثاني فيمس الحاجة إلى بيان كيفية الإفادة من هذه البحوث بما يعود على التقديرات الأولى بوجه خاص بمزيد من الإثراء . ولعل القارئ يلاحظ هنا وجه الشبه بين هذه التجارب وبين تجارب كيت هتير التي تناولت فيها عنصر الصوت (دون المعنى) من بين عناصر اللغة ، وتجارب فيرنر وكابلان على الخصائص الفراسية للكلمات مفردة . فالتناظر واضح بين المجموعتين من التجارب ، اللتين أجريهما علماء النفس على عناصر بسيطة معزولة عن السياق ، واللتين انتهت فيهما الباحثون إلى نتائج تتلقى فيها بحثاً حول حقيقة عامة ، مؤداها : أن هذه الجزئيات (المقطع الصوتي في اللغة التي هي مادة الأدب ، واللون المزدل الذي هو جزء من مادة الفن التشكيلي) توحى بمكان (تشبهي) ، أو حالات وجدانية على درجة جوهرية من العمومية بين أفراد البشر . هذا التأيد الذي تلقاه نتائج تجارب المقاطع الصوتية مما انتهت إليه تجارب الألوان والأشكال يثلي في نظرنا فائدة كبرى بالنسبة للفنانين ؛ لأنه يقدم لهم آفاقاً واسعة لدى صدق بعض الحقائق التي يعرفونها في ميدان اللغة ، بحيث يقتربون من استشراف ما لمس الطبيعة البشرية بوجه عام . ثم إن هذه التجارب على استقبال الألوان والأشكال يحتمل أن توحى لأصحاب الحمال المتوقفة بأفكار وفروض تمس بعض عناصر اللغة ، وربما كان ميدان الخصائص الفراسية للكلمات (مكتوبة ومنطوقة) من أكثر الميادين قابلية لهذا التخصص . (وفي هذه الحالة يمكن إنعاش الذاكرة بإعادة النظر فيما توصل إليه فيرنر وكابلان في الإيماءات التي تجود بها هذه الروافد جميعاً)

ومع ذلك فقد أجرى علماء النفس دراسات منضبطة على الأعمال الفنية التشكيلية في صورتها المركبة . ومن أهم هذه الدراسات وأتمتها ما قام به رودلف أرنهايم R. Arnheim . فقد نشر سنة ١٩٥٤ كتاباً بعنوان «الفن والإدراك البصري» : دراسة في سيكولوجية العين المبدعة . وبعد عشرين عاماً ، أي في سنة ١٩٧٤ نشر طبعاً ثانية للكتاب تحتوي على إضافات وتعديلات كثيرة ؛ مما يوضح مدى اهتمام الباحث بالموضوع وحرصه على مواصلة النظر فيها قدمه من معالجات للأسئلة المتارة فيه ، وعلى

وتتبر هذه الدراسات وأمثالها تعليقات منسجمة السياق الراهن ؛ ولها أنها قد تدور قليلة الفائدة وربما تافهة بالنسبة للمشغلين بالبعد الفني عموماً ؛ لأن علماء النفس هنا انسقوا مع النزعة

للأشكال المحيطة لا يمضي بالحياد «غير المكتسب» الذي تمضي به آلة التصوير في استيعابها للأشكال نفسها .

في هذه الفقرات وما يليها يقدم الكاتب نتائج الدراسات التجريبية البديئة التي تقص هذه النقطه أو تلك ، وبمقدم بالفارسي ، يخطئ ويثبته من شرح كيف ينطبق هذا على إدراكنا الأشكال البسيطة إلى كيف يمكن الإفادة منه في إدراكنا الأشكال الفنية المركبة . ويتعرض حينئذ للحديث التفصيلي عن أعمال فنية بأعينها ، مثل : لوحة «العالم دومينيك» من أعمال سيزان Cezanne ، و لوحة «الدارد من المعبد» من أعمال الجريكو El Greco ، و لوحة «المرأة الجالسة» من أعمال بيكاسو .

والخلاصة أن دراسة أرنهيم للأسس النفسية لتذوق الفنون التشكيلية تقدم للقارىء نموذجاً يمكن الاعتماد به إلى ميدان التلقى والنقد الأدبي ، وذلك عن طريق تسميع بعض مواطن التشابه (في البناء وفي مستويات الدلالات المختلفة) بين العمل التشكيلي والعمل الأدبي ، واعتبارها مواطن صالحة لأن نستخدم بالنسبة لها نوعاً من الفحص المنطقي ، مما أسامه نحاول الامتداد إليها بالتجديدات والنتائج التي خرج بها أرنهيم . والراجع أن هذا الجهد من جانب النقاد سوف يكون جزئياً بالنسبة لطلابهم ؛ لأن الفنون بأجناسها المختلفة تجمع بينها منطقتان متشابهتان . ومن الملاحظ أن جهدهم هذا سوف يسفر من حين لآخر عن أسئلة تثار فلا تجد الإجابة حاضرة ، مما سوف يستثير العقول إلى مزيد من البحث والتنقيب ، وستكون هذه العقول عقول علماء النفس غالباً ، مما يجعل الفائدة متبادلة بين الترفيحين : النقاد والسيكولوجيين .

#### ميدان الإبداع :

من الميادين التي استأثرت كذلك بجهود علماء النفس المحدثين ميدان الإبداع في الفنون (وفي العلوم وفي الصناعة) ؛ وهو ميدان ينطوي على جوانب متعددة تتفاوت قرباً وبعداً من ميدان التأني الأدبي ؛ وبالتالي تتفاوت البحوث التي تناولتها قرباً وبعداً من هدفنا ، وهويان الفائدة التي تعود على النقد الأدبي من النظر في هذه المباحث والاستئناس بما ورد فيها من نتائج وأساليب بحثية .

لا جدال في أن البحث في الكيفية التي أبدع بها الشاعر أو القاص أو الروائي عمله الأدبي يضيف بُعداً هاماً إلى معنى هذا العمل الأدبي كما ندرسه . وقد أفاد الكثيرون من علماء النفس في الحديث حول هذا المعنى بهذه الصورة الإيجابية (ولكن قلماً كانوا يتحدثون تفصيلاً) . ولذلك نقض الطرف عن هذا المستوى ، وننتقل بالحديث إلى مستوى آخر ، حيث يبرز أمامنا السؤال التالي : في حدود ما أسفرت عنه البحوث الحديثة في سيكولوجية الإبداع ، ما هي مواضع الالتقاء بين علميتي الإبداع والتلقي ؟ هذا ، في رأينا ، هو السؤال الذي يفرض

إتضاح هذه المسابحات وإثرائها بما هو جديد في البحث الإنساني (١٧) . وبموجب الكتاب ، كما هو واضح من عنوانه ، على بيان كيفية تذوق الفنون التشكيلية ، وخاصة الرسم والتصوير ، مستعيناً على ذلك ، بالرجوع المكثف ، إلى منشآت علم النفس الحديث ، في دراسات الإدراك البصري . والفكرة الأساسية التي يستشفها القارىء ، منذ بداية الكتاب حتى نهايته تستثير فكرة حيوية في بحوث الإدراك الحديثة ؛ وخلصتها إلى أن الإدراك البصري عملية إيجابية ، بمعنى أنه لا يحسمها مجرد وقوع صورة المثيرات على شبكة العين ، (ولو أن هذا الشرط هو الحد الأدنى لقيامها) ، ولكن تحسمها بعد ذلك ، (أو) تحدد النتائج (ولأنه) عدة عوامل أخرى يشار إليها في مجموعها باسم العوامل التنظيمية ، وهي عوامل لا يمكن وصفها فلسفياً بأنها عوامل ذاتية بحتة ، ولا موضوعية خالصة ، لكن يمكن أن نوصفها بأنها عوامل ديكورية . نرى مع ذلك أن تضاعف لا ينقطع بين عيّن الإدراك لدينا وبين موضوعات الإدراك المحيطة بنا . (وهذا السبب يوضح المؤلف عنواناً فرعياً : «دراسة في سيكولوجية العين المبدعة» ؛ فالعين تتلقى ، إلى حد ما ، ما تستقبله . هذه هي الفكرة المدخولة التي تتخلل الكتاب بكامله ، وفي إطارها يتناول الباحث جميع الموضوعات التي تفرز نفسها فيما يتعلق بالرسم والتصوير ؛ وهي موضوعات التوازن ، والهيئة أو الشكل ، والمقابل ، والمكان ، والضوء ، واللون ، والحركة والتعبير . ولكي يدرج القارىء ما يعنى أرنهيم بإيجابية عملية الإدراك يكفي أن ننظر في بعض النقاط التي يعالجها في الفصل الثاني من كتابه ، وهو الفصل الخاص «بالشكل» . فالفقرة الأولى يقدمها بعنوان فرعي هو : «الإبصار كاستكشاف إيجابي» ، والفقرة الثانية يقدمها بعنوان : «إدراك ما هو جوهرى» ، والفقرة الثالثة بعنوان «المفاهيم الإدراكية» . الخ . والتأمل في هذه العناوين يستطيع أن يعود فيه فهم بوضوح وبهدة كيف يكون الإدراك عملية إيجابية . فإدراكنا لأشكال الأشياء المحيطة بنا ينطوي على عدد من العمليات الصغرى التي تقوم بها بهدف التجول البصري حول محيط الشيء scanning ، وبعض تفصيلاته ، وفي أثناء هذا التجول نلتقط ما هو جوهرى في الشكل ، أى أننا ننتخب جزءاً من الكل ونركز عليه انتباهنا .

ولا يأت هذا الجزء أن يقوم بدور المحور الرئيسي الذي تنتظم حوله بقية عناصر الشكل ؛ فالقول في عيني فلان قد يستأثر بانتباهنا ونحن ندرك شكل وجهه لأول مرة ، واستطالة أنف فلان بحيث يهيئ طرفها بزوايا حادة نحو الفم قد تكون هي السمة الشكلية المحورية ، وقد تكون حدة خطوط الفك الأسفل هي التي تثير الانتباه . الخ . نحن إذن ندرك الشكل - أى شكل - إدراكاً يعطى أوزاناً مختلفة لأجزائه المختلفة ، ما هو جوهرى وما هو غير جوهرى ، بل قد لا ندرك أجزاء بعينها فكان صورهما لم تقع على شبكة العين لدينا . والمهم أن إدراكنا

التدريجي لحدود العائد ، فهو يستقبل الأجزاء الأخيرة مما أنتج في اللحظات الأخيرة ، ثم يعود إلى استقبالها ومعها أجزاء أخرى مما أنتج في لحظات سابقة عليها قليلا ، ثم يعود إلى استقبالها ومعها أجزاء زائدة على هذه الأجزاء الأخرى مما أنتج في اللحظات المبكرة نسبياً . . . الخ ، وبعد كل جولة من جولات التلقي هذه يحاول أن يعود إلى القيام بدور المنتج ، لكنه يخفق غالباً ، فيظل يقوم بجولات التلقي على نحو ما أسلفنا ، وفجأة ينتقل إلى دور المنتج (أو يعود إليه دور المنتج) من جديد .

هذا هو موضوع العائد (وهو ما نطلق عليه أحياناً اسم المردود)<sup>(\*)</sup> كما يبدو من خلال الدراسة النفسية لعملية الإبداع في الشعر . وجدير بالذكر أن هذا الموضوع له تجليات أخرى تتعدى حدود الدراسة النفسية الخالصة ، فالأدباء الاجتماعيين للعمل الشعري عندما يستقبلها الشاعر وتفاعل مفعولها في توجيه أعماله التالية ، سواء أكان هذا المفعول كبير الحجم أم صغيره ، تعتبر مظهراً آخر من مظاهر «العائد» ، ويصبح التركيز على دراستها موضوعاً لعلم النفس الاجتماعي . وجدير بالذكر أيضاً إن «العائد» ، على هذا النحو الذي وصفناه ، ليس وفقاً على الإبداع في الشعر ، بل هو موضوع يكشف عن نفسه من خلال الدراسة العلمية للإبداع في أي فن من الفنون . وأكثر من ذلك أنه يفرض نفسه على الدراسة العلمية للإبداع في أي مجال من مجالات الفكر البشري .

النقطة المهمة التي لا يجوز لنا أن ننفلقها في خضم هذه الرؤية الواسعة الآن أن موضوع «العائد» هذا يمثل منطقة تداخل بين مجالي دراسات الإبداع ودراسات التدفق ، فالتقد . ففي هذه المنطقة نحن أمام عملية «الاستقبال» للعمل الفني (أو الأدبي بوجه خاص) . صحيح أن المستقبل أو المتلقي في أحد الحالين هو الفنان (أو الأدبي) نفسه ، وفي الحال الثاني هو شخص آخر ؛ لكن يجيل إلينا أن محاولة النقاد الإفادة من الدراسات القائمة في هذا الميدان لا تزال لها ما يبررها ، ولا تزال واعدة . فقد يقال إن الدراسة المتأنية لما يثيره «العائد» لدى الشاعر أو الأدبي (صاحب العمل نفسه) تكسبنا عادات ذهنية معينة من شأنها أن تقترب بنا (نحن المتلقين والنقاد منا بوجه خاص) مما يشبه أن يكون «استقبالاً معيارياً» للعمل الأدبي ، وهو ما يمكن أن يسهم في المستقبل في إقرار أسس موضوعية للنقد .

ومرة أخرى نشير في هذا الصدد إلى رودلف أرنهايم الذي سبب أن تحدثنا عنه من خلال كتابه في «الفن والإدراك البصري» ؛ فقد نشر هذا الباحث دراسة أخرى بعنوان «لوحة الجبريكا لييكاسو» ، نشرت هذه الدراسة في سنة ١٩٦٢<sup>(١٨)</sup> ، وكان

(\*) وقد شاع بين زملاء التخصص استخدام ترجمة أخرى للمصطلح الإنجليزي هي «التغذية الراجعة» ، واعتراضنا عليها أنها ترجمة حرفية ، هذا بالإضافة إلى أنها تستخدم لفطين بدلاً من لفظ واحد .

نفسه في هذا السياق ، والذي يجب مواجهته دون مراوغة . وتقع المسؤولية الأولى في الإجابة عنه على عاتق الباحثين في سيكولوجية الإبداع ؛ لأنهم أدركوا من غيرهم بالمخاطبات والتناقضات التفصيلية المتناثرة في بحوثهم ، وبالتالي فهم أقدر من غيرهم على تسليط الضوء عليها والإرشاد إلى استقراء بعض دلالاتها ؛ على أن يكمل غيرهم الطريق من تهمه هذه الرسالة ، أو على الأقل يدخل طرفاً في الحوار بعد ذلك .

الإجابة المباشرة عن السؤال المثار تتلخص في أن هناك عدة مواضيع للالتقاء بين الإبداع والتلقي (كعمليتين سيكولوجيتين) تأتي في مقدمتها ثلاثة ، هي :

أولاً : العائد كشرط محدد لاستمرار الجانب الإنتاجي في العملية الإبداعية ، وتحديد اتجاهه القريب .

ثانياً : الإطار المرجعي ، وهو الإطار المنظم لفعل الإبداع على المدى البعيد نسبياً .

ثالثاً : الوثبة ، باعتبارها الوحدة الحقيقية (من حيث الواقع السيكلوجي) لفعل الإبداع وللنتاج الفني .

وفيما يلي حديث موجز عن كل هذه النقاط ، انطلاقاً من بحوث الإبداع ، وانتهاء ببيان دلالتها بالنسبة لمجال التدفق والنقد .

العائد : في الدراسة التي أجريتها للكشف عن «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة» تحدثنا عن مراحل متعددة تمر بها عملية الإبداع ؛ منها مرحلة تنهمر فيها المعاني والصور على الشاعر بحيث تصبح شكواه الرئيسية وهو يصيف هذه المرحلة أنه بالكاد يلاحق هذا السيل تسجيلاً . ثم تأتي مرحلة أخرى تكاد تستعصي عليه فيها منابع هذا الفيض ؛ وفي هذه الحالة يتخذ موقف المتلقي بالنسبة إلى نتاج فعله ، فيعيد قراءة ما كتب (أو يعيد التفتي به كما يفعل بعض الشعراء) ، ويظل يتخذ هذا الموقف مكرراً القراءة تلو القراءة ، وإذا به لا يستعيد الجزئيات فحسب ، ولكن يستعيد «الجزئيات في سياقها» ، وعندئذ يعود سيل الإنتاج إلى نشاطه ثانية ، ثم إذا به يتوقف بعد دوام قد يطول أو يقصر ، ويتنقل الشاعر مرة ثانية من دور المنتج إلى دور المتلقي ، وهكذا . هنا يجد القارئ مثلاً حياً لموضوع العائد كما يهمن في هذا السياق . فالشاعر أثناء ممارسته لفعل الإبداع يتردد بين نوعين من النشاط السيكلوجي : أحدهما نشاط إنتاجي ، وثانيهما نشاط استقبالي ، حيث يتوقف عن الإنتاج ويستقبل هذه المعاني والصور والإيقاعات التي أنتجها منذ قليل . ويطلق الباحثون على هذه المعاني والصور والإيقاعات حال استقبالها هكذا مصطلح «العائد» . ونلاحظ أن الشاعر يقضي في استقباله لهذا العائد في طريق له اتجاه أساسي محدد ، هو التوسيع

تجنبا للمصطلح ، فعند إيرفين روك Irvin Rock<sup>(١٩)</sup> يظهر التعريف المرتبط ببحوث الإدراك حل النحو الآتي : في مواقف كثيرة نلاحظ أن شيئا ما في مجال الإدراك يقوم بدور الإطار المرجعي بالنسبة لأشياء أخرى . في هذه الحالة نجد أن هذا الذي يقوم بدور الإطار (في مجال الإدراك البصري مثلا) يكون عادة أكبر من الشيء الآخر الذي يكتسب معناه من هذا الإطار أو يحيط به . وفي مثل هذه الحالات يكون تقديرنا للشيء منسوبا إلى الإطار وليس العكس . يصدق ذلك على جميع الخواص الإدراكية (البصرية) للشيء ، كال حجم ، والحركة ، والنصوع ، وزاوية الميل .. الخ . (ص ٥٦٤) . وعند كرتش وكروتشفيلد Krech & Crutchfield<sup>(٢٠)</sup> نجد التعريف العام على النحو التالي : يستخدم مصطلح الإطار المرجعي للإشارة إلى مجموعة العوامل المترابطة وظيفيا ، التي تنشط في اللحظة فتحدد الخصائص المميزة لظاهرة سيكولوجية بعينها ، سواء أكانت هذه الظاهرة إدراكا ، أم حكا ، أم وجدانا . (ص ١٠١) . وفي صياغة أكثر تعمقا (وأقرب إلى الصيغ الرياضية) يمكن تعريف الإطار بأنه النسق الإحداثي coordinate system المنظم لمجال الظاهرة السيكلوجية . وبغض النظر عن الجسم فيها يتعلق بأى من هذه التعريفات يمكن أن يكون أقرب إلى محور اهتمامنا في هذا المقال فلنأخذ جميعا (أي هذه التعريفات) تستند إلى قدر كبير من الجهد النظري والتجريبية الممتازة التي يزرعها تراث علم النفس الحديث .

والسؤال المهم الآن ، هو : أين يلتقى هذا الموضوع مع بؤرة اهتمامنا (دراسات تقوم العمل الأدبي) ؟ الجواب عن ذلك أن الالتقاء يتم في موضعين اثنين : أحدهما يتناول الإطار المرجعي الذي يتدخل في تشكيل العمل الأدبي بالصورة التي يظهر بها ، والثاني يكشف عن الإطار المرجعي للحكم (حكم التقييم) الذي يصدره القارئ أو الناقد (بكل ما في هذا الحكم من جوانب صريحة وجوانب ضمنية) .

أما عن الإطار كحقيقة قائمة لدى الكاتب أو الشاعر تسهم في تشكيل عمله الأدبي بالصورة التي هو عليها فمن الجبل أن معرفة الناقد بهذا الإطار شرط لا بد منه لكي يستطيع هذا الناقد أن يتعامل مع جميع العناصر التي ينظرى عليها النص على جميع المستويات . ويمكن للقارئ أن يستفيد بذاكرته في هذا الموضوع خريطة المعاني التي أوردناها عن إيرفين تشايلد في صدر هذا المقال ، وستبين عندئذ أن بعض المعاني الإشارية (كالمنى التمثيل) والتوصيفية (كالمنى التناسقي أو النحوي) تحتاج من الناقد لكي يكشف عن حقيقتها ، إلى معرفة تفصيلية بهذا الإطار . ويجدر بالذكر في هذا الصدد أن مفهوم «الإطار المرجعي» كمفهوم يستخدم في علم النفس الحديث لا يساوي بالضبط المعنى الشائع لما اعتدنا أن نسميه بالخلفية الثقافية للشاعر أو للأديب . وبالتالي يحسن بالقارئ ألا يتورط في هذا التبسيط

المهدف منها متابعة نشوء لوحة فنية ، أي دراسة عملية الإبداع في فن التصوير ، وذلك من خلال الاستكشافات المتتالية التي رسمها الفنان منذ اللحظات المبكرة للعملية حتى بلوغه اللوحة التي نعرفها في صورتها المكتملة . وهي على هذا النحو ، دراسة مؤنقة بالغة الأهمية ، يتندر أن نجد لها مثيلا في دراسات الإبداع في فن التصوير . إلا أن الجانب الذي يهتما فيها الآن ، هو موضوع «العائد» . فكل خطوة ، أي كل «استكش» أنجزه المصور ، لا يلبث أن يقف أمامه فيتحوّل في ذات اللحظة إلى «عائد» يستقبله المصور فتشكل من التفاعل بينها الخطوة التالية التي لا تلبث أن تتبلور في «استكش» جديد . وبالنسبة لدارس عملية الإبداع تصبح هذه الاستكشافات (في تسلسلها الزمني الصحيح) أقرب التوافد التي نستطيع أن نشهد منها مسيرة عملية الإبداع . وبالنسبة للمهتم بعملية التدوّل تصبح الاستكشافات دروسا في كيف يستجيب ذهن الفنان لكل «استكش» سابق ، مع توثيق الاستجابة باستكش لاحق . ويتوالى ظهور هذه الاستكشافات المختلفة في إطار انشغال الفنان باستكش أساسى موجه ، ربما وضع خطوطه العريضة في البداية . ولا كان هذا الاستكش الأساسى الموجه شديد الشبه (في خطته العامة) بما انتهت إليه اللوحة في نهاية المطاف ، فقد أصبح الدرس الرئيسى الذي يمكن أن يفيد منه المهتم بالتدوّل والفتقد هو كيف يعمل من عملية التلقى عملية لإعادة خلق العمل الفني (على المستوى التصوري) ، فيقترّب بذلك من العمل الفني كحقيقة تنبض بدفقات الحياة .

للتأكد الأدبي هو مهو النوعية ، لاشك في ذلك ؛ لكن موضوع «العائد» كمفتاح لفهم نموذج معين من نماذج التلقى للعمل الفني عموما (وهو النموذج الذي يتحقق عند الفنان) لا يمكن التقليل من أهميته ؛ والراجع أنه إذا لقى العناية اللائقة من المشتغلين بالدراسات النقدية فسيكتسب الأبعاد النوعية التي تجعله لصيقا بالنقد الأدبي . ويقضى هذا الاتجاه أن تلقى مسودات الأعمال الأدبية عناية خاصة باعتبارها وثائق «العائد» لدى الشعراء والكتاب .

الإطار المرجعي : موضوع الإطار المرجعي من الموضوعات التي بدأت تظهر في كتابات علماء النفس في خلال الثلاثينات من هذا القرن ، ثم ازداد الاهتمام بها بشكل ملحوظ في خلال الأربعينات والخمسينات . وقد ظل الاهتمام بهذا المصطلح منذ ظهوره يتردد داخل دائرتين من دوائر التخصص هما دائرة بحوث الإدراك (وخاصة الإدراك البصري) ، ودائرة بحوث علم النفس الاجتماعي . ويدرك علماء النفس المحدثون أن المصطلح يطوّر على إمكانيات تجعله صالحا للاستعمال فيها هو أشمل من المجالين المذكورين ، والمستقبل كفيلا بذلك . وتتجلى هذه الحقيقة (أي استخدام المصطلح في مجال الإدراك على وجه التحديد أحيانا ، والامتداد به إلى مجالات أوسع أحيانا أخرى) في التعريفات التي

الغموض الذي قد يكتنف العوامل المؤثرة في أحكامه ، وبالتالي  
تتيح له أن يتوصل إلى أحكامه بدرجة معقولة من الحرية  
والموضوعية .

الوثبة : تعود مرة أخرى إلى النتائج التي أمكن الوصول إليها  
من دراسة العمليات النفسية في إبداع الشعر . فقد كشفت هذه  
الدراسات (نتيجة نوع من التحليل المقارن لمسودات الأعمال  
الشعرية) عن أن الوحدة الأولية للقصيدة هي والوثبة leap  
spurt ؛ وهذا بناء مغاير للوحدة الفنية المعتادة التي هي البيت .  
والوثبة مجموعة من الآليات تملئها دفعة واحدة من دفقات النشاط  
الفكري الإنتاجي ، وبالتالي فإن التفكير الإبداعي في الشعر  
يتقدم في خطوات تتخذ شكل وثبات ، أي أن فكر الشاعر لا  
يتقدم من بيت إلى بيت ولكن من وثبة إلى وثبة ، وليس للوثبة  
طول ثابت ؛ فقد تكون ثلاثة أبيات ، وقد تكون سبعة أو أكثر أو  
أقل . وقد أشار أرغاييم في دراسته للوحدة الجبرينكا إلى أن الفكر  
الإنتاجي للمصور يتقدم كذلك في خطوات تتخذ شكل وثبات .  
وبالتالي يبدو أننا نستطيع أن نتعامل هنا مع حقيقة نفسية تصدق  
على الإنتاج الفني أيا كانت نوعيته ، فالوثبة هي الحلية الحية في  
نسيج العمل الفني .

يحمل إلينا أن هذه الحقيقة التي اكتشفت لنا من خلال بحوث  
الإبداع لها أهمية كبيرة بالنسبة لمن يعنون بدراسة التذوق والنقد .  
فبقدر ما يصح تصورنا أن جزءاً من عمل الناقد يقتضيه أن يحلل  
العمل الأدبي إلى ما يشبه أن يكون وحداته الأولية (الوحدات  
الفنية والوحدات اللغوية) لاستكشاف ما يتخلل بينها من  
علاقات صراع وتداخل وتناسق ... الخ ، نقول بقدر ما  
يصلق هذا التصور يصح ما ندعيه من أن الدراسات التي ألقت  
الأضواء على ظاهرة والوثبة يمكن أن تكون من بين المباحث  
النفسية الحديثة التي يفيد منها دارسو التذوق والمهتمون بالنقد  
الأدبي .

#### المناهج أو طرق البحث وأدواته :

تقديم : يواجه المطلع على أي بحث في أي فرع من فروع  
علم النفس الحديث بأسماء وأوصاف للعديد من طرق البحث  
وأدواته . وتتراوح زاوية النظر التي يهتم الباحثون بالتركيز عليها  
وهم يستخدمون هذه الوسائل بين فئتين :  
أحدهما النظر في شرائح من السلوك نفسه حال صدوره عن  
الشخص للدراس ، والثاني يتم بالنظر في بعض نواتج هذا  
السلوك وقد أصبحت ذات وجود مستقل عن الشخص البشري  
أصلها . ومن الأمثلة لزاوية النظر الأولى الدراسات التي  
تنصب على نشاط اللعب عند الأطفال ، حيث يستعان بطرق  
تضمن الملاحظة الموضوعية الدقيقة . ومن الأمثلة لزاوية النظر  
الثانية الدراسات التي تتناول رسوم الأطفال . إلا أن كثيراً من

الذي يتطرق على خطأ منهجي في فهم طبيعة العلاقة بين المقاييم  
العلمية وبين جسم العلم الذي يضمها (وهو الجسم الذي يتكون  
من نسيج نظري تمتد بعض خيوطه في تراث من التجارب  
والمشاهدات المضبوطة) . الأفضل من ذلك أن يهتم القارئ  
بمعرفة المزيد من هذا المفهوم كما تمجده وتعالجه البحوث النفسية  
الحديثة . فهو وظيفة نفسية تستند في نشوئها واستقرارها لدى  
الفرد على نوع الخبرات التي تمر بالفرد ومقدارها ، لكنه ليس  
مجموع هذه الخبرات ، بل إن مهمته هي تنظيم هذه الخبرات  
وأحداث تعديلات في معناها وفي الأثر الذي تتركه في نفس الفرد  
بحيث يستحدث بينها قدرًا من الاتساق . وللإطار خصائص  
شكلية ، منها أنه يتميز بتوفر درجة معينة من المرونة أو التصلب ،  
تظهر في توافر درجة متوسطة من الدرجة عالية من الاتساق بين  
الأحداث أو العناصر التي تنظم بداخله . وهو يمارس وظيفته  
بالنسبة لحامله على مستوى دينامي أساساً وليس معرفياً ؛ أي أن  
التأثير أو الترجمة الذي يمارسه على الأدب حال إبداعه لا يكون  
هو ذاته على تنبؤ أو تفكير . ويمكن للقارئ أن يتصوره على نحو  
ما تتصور مجال القوى المغناطيسية في الطبيعة غير الحية ؛ فكما أن  
هذا المجال لا يدع ذرة من براءة الحديد تعرض له دون أن يبتئها  
في اتجاه معين تمجده خطوط القوى ، كذلك (الإطار المرجعي) له  
مثل هذا السلطان على ... أفكارنا ، لا يدع ... بادرة ذهنية  
دون أن يعطيها معنى معيناً داخل بنائه<sup>(1)</sup> . هذه الخصائص  
جميعاً تجعل مفهوم الإطار كما يستخدم في العلوم النفسية أبعد  
من أن تساوى بينه وبين ما يشار إليه في أبحاثنا اليومية بكلمة  
الحلقة الثقافية .

وأما عن الإطار كحقيقة قائمة لدى المتلقي أو الناقد فلا يجوز  
أن نغفل عن أن له تأثيراً مزدوجاً ؛ فهو من ناحية يشكل فعل  
المتلقي . ولعل القارئ يذكر في هذا الموضع ما أوردناه في موضع  
سابق من بحوث رودلف أرغاييم في تذوق الأعمال الفنية  
التشكيلية ، والإلتطاع العام الذي تؤكد هذه البحوث هو أن  
هذا الذي نسميه استقبلاً هو أبعد ما يكون من مجرد التعرض  
الحسي لما يتصب على حواسنا ؛ إنما هو نشاط إيجابي يتم في شكل  
انتقاء لبعض ما يقع على حواسنا دون البعض الآخر ، وعلى  
محاولة لتنظيم هذا الذي تنتقيه في بناء ، تعامل بعض أجزائه على  
أما أساسية أو هجرية والبعض الآخر على أنها تابعة أو فرعية .  
هذا الكلام نفسه يصلق على استقبالات الأعمال الأدبية (وربما  
بصورة أوضح ما هو الحال مع الأعمال التشكيلية) . هذا الفعل  
الإيجابي المقدر ينظم الإطار المرجعي لدى المتلقي . وكذلك  
ينظم فعل الحكم النقدي الذي هو محاولة للارتفاع بفعل المتلقي  
إلى مستوى شعوري (صريح) وتنظيمي أعم . وجدير بالذكر هنا  
أن الاهتمام بمعرفة الإطار المرجعي لدى الناقد من شأنه أن يلقى  
بعض الضوء على نسبة الأحكام النقدية ؛ كما أن هذه المعرفة إذا  
أحسن الناقد نفسه التعامل معها من شأنها أن تحرره من وطأة

لدى الطلاب تعليق كل منهم على معاني القصائد وتقويمها ايهاً . ويعرض رتشاردز في كتابه استجابات الطلاب بالنسبة لكل قصيدة ، ويحاول أن يجلل هذه الاستجابات مبنياً كيف أو متى يكون هذا الفهم أو ذاك صحيحاً أو خطأ .

وثمة دراسات أخرى ربما تكون أقل شهرة لدى القارئ العربي ، ثم إنها أقل مباشرة في ارتباطها بعالم النقد الأدبي ، ومع ذلك لا يمكن إغفالها . من هذا القبيل ما يوجه من استبانات إلى الكتاب حول علاقاتهم بالقصص التي يكتبونها ، أو بالشعر الذي يقرضونه . فكثيراً ما ترد في ثنائيا إجاباتهم عن أسئلة المستبرين معلومات أو آراء وأحكام تكون لها قيمة واضحة بالنسبة للمشتغلين بالنقد . من هذا القبيل ماورد في استبان منشور للكاتبة الفرنسية فرانسواز ساجان<sup>(٢٢)</sup> F. Sagan قالت الكاتبة : - وهذا صحيح . بمعنى ما أعتقد أن الكاتب يكتب دائماً كتاباً واحداً ، يكتبه ويعود فكيته . أنا شخصياً أصطبغت شخصية ما من كتاب إلى الذي يليه ، وأواصل السير بالأفكار نفسها ، فلا تغير إلا في زاوية النظر ، والطريقة التي أعالج بها الموضوع ، والأصواء التي أسلطها . وبعبارة شديدة تجل إلى أن هناك نوعين من الروايات . . . فهناك من يمكن حكاية ووضوح بأشياء كثيرة في سبيل عملية السرد - من هذا القبيل كتابات بينيامين كونستان ، وهذه تشبهها و«رحباً أيها الحزن» و «إبسانة ماء» . وهناك من ناحية أخرى الكتب التي تحاول مناقشة الشخصيات والأحداث وتعميقها . ومواطن الضعف في النوعين واضحة : ففي الكتابة التي تكفي بالسرد تبدو الأسئلة المهمة وقد أغفلت ؛ أما في الرواية الكلاسيكية الطويلة فربما أقسد الأثر العام نتيجة لمشغفات الطريق التي يلجأ الكاتب إليها من حين لآخر .

يجل إلينا أن مثل هذا النص يثير قضايا نقدية على جانب كبير من الأهمية ، لا من حيث التنظير ، فقد لا يقيم الأساندة المختصون بالنقد وزناً كبيراً لهذا التنظير ؛ لكن هذا لا يعني أن هذه القضايا من الكاتبة لا قيمة لها بالنسبة للتحليل النقدي لأعمالها بوجه خاص . وفي هذا الصدد يبدو لنا أن الفكرة الواردة في بداية الفقرة التي اقتبسناها يقف عندها بالفعل بعض النقاد . وقد اتجه هذه الوجهة في مصر بعض الأساندة الذين تصدوا للتحليل النقدي لعدد من روايات كاتبة الكبير الأستاذ نجيب محفوظ .

نورد مثلاً آخر من استبان أجرى مع الكاتب الإيطالي ألبرتو مورافيا A. Moravia . قال الكاتب :<sup>(٢٣)</sup>

- . . . كل كتي كتبتها عدة مرات . أنا شخصياً أحب أن أقارن طريقي بطريقة المصورين القدامى ، كانوا يتقدمون في عملهم من راق إلى راق . فالسودة الأولى شديدة الفجاجة ، أبعد ما تكون عن الكمال . . . ومع ذلك فحق في هذا الاسكتش نجد البناء مكملاً ، الشكل يفرض نفسه . بعد ذلك

وسائل البحث تضطر الباحث أن يقف في موضع ما بين هاتين الزاويتين . وفي سياق الحديث عن التذوق والنقد الأدبي نجد عدداً من طرق البحث السيكولوجي التي يمكن الاستفادة منها ؛ من هذا القبيل الاستبان ، وهو أداة ينتج بها الدارس إلى الشخص نفسه ، سواء أكان هذا الشخص هو مبدع العمل الأدبي أم متلقيه ؛ وتحليل المضمون<sup>(٢٤)</sup> وهو أسلوب يتناول به الدارس النتائج الأدبي نفسه ؛ والتحليل العامل<sup>(٢٥)</sup> وهو أسلوب ينتج به الدارس في بعض الأحوال إلى العمل الأدبي ، وفي البعض الآخر إلى شخص الأدبي أو المتذوق ، والتحكم على أساس ما يسمى بمقاييس الرتبة<sup>(٢٦)</sup> وهو أسلوب يتوزع الاهتمام فيه بين الشخص والعمل الأدبي ؛ وأساليب التحليل اللغوي التي يعتمد عليها المشتغلون بفروع اللغويات السيكولوجية<sup>(٢٧)</sup> . ولا يتسع المقام في هذا المقال للحديث عن هذه الوسائل البحثية جميعاً ، ومن ثم سنقتصر في جزئه المتبقي على تقديم وسيلتين اثنتين فحسب ، هما الاستبان وتحليل المضمون .

الاستبان : يستخدم هذا الاصطلاح للإشارة إلى أسلوب البحث الذي يعتمد على توجيه الأسئلة إلى الأشخاص المتطوعين لإجراء الدراسة عليهم ، ثم تحليل إجاباتهم والخروج من هذا التحليل باستنتاجات تتعلق بأى جانب من جوانب سلوكهم .

ومن أشهر المواقف التي يُستخدم فيها هذا الأسلوب موقف الفصح الطلي ، حيث يسأل الطبيب مريضه عن الأعراض المرضية التي يشكو منها . ويحسن بنا أن نفرق منذ البداية بين الحوار الذي نديره بيننا وبين الآخرين في معظم مواقف الحياة اليومية ، نوجه إليهم أسئلة وتلقى منهم الإجابات عنها (وقد نستنتج من بعض هذه الإجابات ما تصور أنه حقائق عن سلوكهم) ، وبين الاستبان كأسلوب يستخدم في البحث العلمي ؛ فهذا الأخير يخضع لعدد من القواعد العلمية التي يجدها الدارس مفضلة في المراجع التي تتناول طرق البحث في العلوم النفسية . والمهدف الرئيس من هذه القواعد هو أن تضمن للدارس إمكان الاعتماد على هذه الأداة وسيلة للبحث الموضوعي في حقائق السلوك ، بحيث يستطيع أن يبني عليها قدراً من التنظير والتفسير والتنبؤ .

ماذا عن استخدام الاستبان في دراسات النقد الأدبي ؟ أحد الأمثلة الشهيرة في هذا الصدد دراسة رتشاردز التي ورد ذكرها في كتابه المعروف بعنوان «النقد والعمل» ، وقد نشر منذ سنة ١٩٢٩ . في هذه الدراسة قُدم رتشاردز عدداً من القصائد (دون تحديد أسماء مؤلفيها) إلى عدد من دارسي الأدب في إحدى الجامعات الإنجليزية ، ومع هذه القصائد بضع أسئلة تستثير

- (أ) content analysis  
(ب) factor analysis  
(ج) rating scale  
(د) psycholinguistics

للاعتدال عليه في التيقن من قبلة المعلومات التي يدورها إلينا ، وبالتالي لابد من أن يتوفر للاستبصار حد أدنى من الشروط المنهجية التي تجعل منه أداة صالحة لتحقيق المعرفة العلمية ، وأنه توجد أساليب محددة يستطيع الباحث أن يتعلمها ليحصل بها على توفير هذه الشروط .

فإذا توفرت هذه الشروط على هذا التصور فتمتد درجة غايتها بن اليقين في دقة هذه المعلومات وفي صحتها<sup>(٢٤)</sup> . وفي هذه المؤلفات المنهجية أيضاً يجد القارئ تبييناً للخطوات التي يلزمه أن يخطوها واحدة بعد الأخرى ، بدءاً من تكوين موضوعات الأسئلة ، وانتقالاً إلى صياغتها المنطقية ، ثم إلى التسلسل الذي يحسن أن تقدم به إلى الأدب . ثم إلى كيفية تحليل ما أمكن استنتاجه من إجابات . حتى لا نحصل من المعاني مالا طاقة به . أو نستغل استنتاجاً يدل على فقر شديد في العلم والدراسة .

وسواء وجه الاستمرار إلى التناقض للكشف عن جوانب خبرته التلقية ، أو وجه إلى الأدب ليعلم على أحده ، فتمتد حاجة موضوعية إلى المعرفة بقواعد تكوينه وتطبيقه ، وفي هذه الحالة يكون أمل الناقد في الإفادة من هذه الأداة قائماً على أساس متين .

**تحليل المضمون :** يعرف تحليل المضمون بأنه أسلوب بحثي المهدف منه هو الوصول إلى وصف موضوعي كشيء منظم للمحتوى الصريح : لاية رسالة لفظية<sup>(٢٥)</sup>

وواضح من هذا التعريف أننا هنا بصدد أداة تصلح لإجراء تحليل ما لمحتوى العمل الأدبي . والسؤال المشروع بعد ذلك هو إلى أي مدى يمكن الإفادة من هذا التحليل للإجابة عن الأسئلة التي تهم النقد والنقاد ؟

جدير بالذكر أن تحليل المضمون كأسلوب بحثي لم يُبتكر أساساً لخدمة النقد الأدبي ، بل استخدم أول ما استخدم لتحليل المادة الصحفية وتقويمها من زوايا سياسية ودعائية وربما تربوية كذلك . إلا أن هذه الحقيقة التاريخية لا تقلل من شأن واقع آخر مؤداه أن الأسلوب نفسه ، أي تحليل المضمون ، استخدم في ميدان الأدب على نطاق واسع ، ويقال إن الأدب يأتي في المقام الثاني بعد الصحافة فيما يتعلق بالبحوث التي استغل فيها هذا الأسلوب .

ونظراً للتداخل الموضوعي بين ميدان اللغة والأدب ؛ وهو تدخل يمل كثيراً من خطوات الدراسات النقدية ، فسنورد فيما يلي بضعة أمثلة لمباحث تقع على الحدود بين الميادين ، استعانت بتحليل المضمون بأقادر متفاوتة . من هذا القبيل تحليل قام به فرايز C. Fries (نشر سنة ١٩٤٠) لخصوص أميركية للكشف عن بنية القواعد اللغوية التي تحكم الخطاب الأميركي في صوره المتعارف عليها بين المثقفين وبين العامة . ثم مجموعة دراسات نشرت تحت اسم جوزفين مايلز Miles J. في الأربعينات المتأخرة وأوائل الخمسينيات ، وفيها يتركز جهد الباحثة على التحليل

أعيد الكتابة عدة مرات - أضيف عدة «راقات» - استجابة لشعوري بضرورة ذلك .

وقال في موضع آخر من الاستبصار نفسه :

... فحسب بدأت كتابة I Racconti romani جاءت كل كتاباتي بصيغة الغائب ... وما أعنيه بصيغة الغائب هو أن يواصل الكاتب التعبير عن نفسه بأسلوب أدبي واحد طوال الرواية ، هو أسلوب الكلام بلسانه كمؤلف . أما في Racconti romani فقد تبين لأول مرة أخاه الشخصيات ؛ لغة التكلم الحاضر ... وكانت هناك محاسن ومساوئ للاحياء هذه الوجهة . كانت هناك مزايا للقاءء ، فقد أتيج له أن يدخل في علاقة حميمة مع الموضوع ؛ يتفقد مباشرة في قلب الأحداث والأشياء ؛ لم يكن يقف في الخارج ليسترق البصر من ثقب الباب ... أما السوءة الكبرى لصيغة التكلم فتتمثل في القيود الشديدة التي تفرض على ما يمكن للمؤلف أن يقول . لم يكن في مقدوري أن أعالج من الأمور إلا ما يمكن للشخصية نفسها أن تعالجه ، ولا أتكلم إلا فيما يمكن للشخصية أن تتكلم فيه ... .

ما نراه أن هذين النصين الموجزين من استبصار مورافيا مفعمان بالأفكار التي تهم كل ناقد يتصدى لتقويم أعمال هذا الكاتب . فإفادة الكتابة طلياً للتجويد تفتح الباب أمام الناقد لمزيد من تفهم العمل الأدبي ، وخاصة إذا اقترنت الدراسة بالمقارنة بين الصيغ المتغيرة على مر المصادرات المتتالية . وربما أمكن للناقد من خلال دراسة تقويمية على هذا النحو المدقق لعمل واحد أو عمليتين أن يستخلص ما يمكن أن يعتبر «البوصلة» الفكرية أو القيمة التي تحدد الدلالات المهمة لما ورد في سائر كتابات مورافيا . والفرقة بين مزايا وعيوب الكتابة بلسان الغائب أو بلسان التكلم الحاضر قد تثير أمام الناقد سؤالاً يجدر به أن يحاول الإجابة عنه وهو بصدد تقويم أعمال الكاتب ؛ هل استغل هذا الكاتب في هذا العمل أو ذلك الإمكانات التي يتبناها له استخدام أسلوب الكلام الذي اختاره ؛ هل استغل هذه الإمكانات أفضل استغلال ، وضئ ما أمكن حدود المساويء التي يفرضها هذا الأسلوب ؟

هذه أمثلة لموضوعات نقدية مهمة تثيرها فقرات محدودة اقتبسناها من استبصارين لفرانسواز ساجان والبرتومورافيا . وغنى عن البيان أن المنشور من استبصارات الأدباء والشعراء قدر لا يستهان به . لكن ما يزيد التنبيه إليه أن هذا المنشور يختلط فيه الغث بالسمين . كما أنه كثيراً ما يكون موجهاً نحو موضوعات تهم غير النقد بالجوهري ، وهم النقاد بالعرض . ومن هنا إثارتنا هذا الحديث ؛ فلمنشغلون بتقويم الأعمال الأدبية بمكثهم أن يضيفوا الاستبصار إلى علمهم في الدراسة ، وفي هذه الحالة سوف يحلون عوناً كبيراً في المؤلفات المنهجية في علم النفس ، حيث تشرح لهم القضية الأساسية وهي أنه ليس كل استبصار صالحاً



الآن لكل من يتصدى لاستخدام هذه الطريقة أن هناك شروطاً منهجية تمثل الحد الأدنى الذي يجب توفيره عند استخدام هذه الطريقة ، حتى تعطى نتائج يمكن الاعتماد على موضوعيتها وإلى دقتها . وتزداد الحاجة إلى توفير هذه الشروط بشكل واضح ينص عليه الباحث صراحة في الدراسة التي يقوم بها كلما كانت وحدات التحليل أكبر حجماً وأشدّ تركيياً . والسؤال الرئيسي الذي تتصدى هذه الشروط للإجابة عنه هو : إلى أي مدى يمكن أن يتفق مع أي دارس آخر إذا ما تقدم لتحليل النص الأدبي نفسه الذي قمت بتحليله - إلى أي مدى يمكن أن يتفق معي فينتهي به التحليل إلى ذات الوحدات التي انتهيت إليها . بمبراة أخرى مامدى ثبات نتائج هذا الأسلوب في أيدي الباحثين المختلفين (تحت شرطى تثبيت هدف الدراسة وحجم الدربة المتوفرة لدى هؤلاء الباحثين الآخرين على استخدام هذا الأسلوب) .

تبقى بعد ذلك النقطة الثالثة ، وهي : ماذا نفعل بنتائج هذا التحليل ؟ المسألة تتوقف على هدف البحث أساساً - الهدف الذي أمل اتخاذ خطوة التحليل ، كما تتوقف على مدى دراية الباحث بأساليب بحثية أخرى ، وإمكان ترتيب استخدامهما كخطوة تالية على خطوة استخدام تحليل المضمون . غير أن الجذر المشترك وراء جميع الأشكال التي يتم بها استغلال هذا التحليل إنما يتمثل في إقامة الأحكام الكيفية على أسس كمية ، سواء جاءت هذه الأحكام على سبيل الوصف أو المقارنة أو استنباط علاقات بسيطة أو مركبة .

#### خلاصة وتعليق :

بدأنا هذا المقال بعرض موجز لمحاولات عدد من الكتاب القدامى والمحدثين تعريف النقد الأدبي ، وشغفنا ذلك بالتماس جنر مشترك وراء هذه المحاولات جميعاً لتتخذ منه إطاراً يهتدينا في توجيه هذا الحديث ؛ ومؤدى ذلك أن النقد هو تقديم الأعمال الأدبية . ولكي تتمكن من النظر في الكيفية التي يستفيد بها من علم النفس الحديث بدأنا بلغة سريعة عن موضوع هذا الفرع من المعرفة وخصائصه في تطوراتها الحديثة . ثم ذكرنا أنه بهذه المواصفات غنى بالعناصر التي من شأنها أن يفيد منها النقد والنقاد . وأن هذه العناصر تنقسم في مجموعها إلى فئتين : موضوعات ، ومنهاتج . ومن الحديث عن الموضوعات عرضنا لفئتين من الموضوعات : موضوعات تفيد النقد فائدة مباشرة ، من هذا القبيل بحوث إيرفين تشايلد في تصنيف المعاني المختلفة للنص الأدبي ، وبحوث كيت هنز وأخرين في الأسس النفسية للتعامل مع الألفاظ وإيجامها الصوتية والفراسية ؛ وموضوعات تفيد نقاد الأدب فائدة غير مباشرة ، وخصصنا بالذكر هنا بحوث التلوق في ميدان الفنون التشكيلية ، وبحوث الإبداع . وقد أبرزنا من بين الموضوعات المهمة التي عرّجت في بحوث الإبداع ثلاثة موضوعات هي : العائد ، والإطار المرجعي ، والروية . وقلنا

الكمي لخصائص الأسلوب الأدبي (الثرى والشعري) عند عدد من الكتاب والشعراء في مراحل تاريخية مختلفة . ومن بين ما قامت به هذه الباحثة محاولة حصر الخصائص الأسلوبية التي تميز بين أنماط الشعر المختلفة : المهافزيقي مثلاً في دن Donne وميلاي Millay ، والرومان مثلاً في وردزورث Wordsworth وبو Poe ، والكلاسيكي كما يقدمه سنسبر Spenser ودرابدين Dryden . كذلك أجريت دراسات بوساطة تحليل المضمون على الصور والتخييل في بعض مسرحيات شكسبير ، مع محاولات للتفرقة بين أنماط رئيسية لهذه الصور تسود في تمثيلات دون أخرى . ويذكر في هذا الصدد بوجه خاص اسم كارولينا سبيرجون C. Spurgeon . يبحثها الكلاسيكي المنشور سنة ١٩٣٦ (٣٦)

هذه الأمثلة نسوقها ليتضح للقارئ أن تحليل المضمون استخدم بالفعل في تحليل الأعمال الأدبية من زوايا خمس اهتمامات النقاد . وربما وضحت أفاق الرؤية للقارئ بصورة أفضل إذا ما زدنا القول تفصيلاً فيما يتعلق بطبيعة تحليل المضمون هذا . وهنا نعرض بإيجاز لثلاث نقاط : الأولى عن الوحدات التي نصل إليها بتحليلنا مضمون أي عمل أدبي . والثانية الشروط التي يجب أن تتوفر لتحليل المضمون ليصبح أداة للمعرفة العلمية الجديرة بالاعتماد عليها . والثالثة مآل تحليل المضمون أو مصيره في يدينا ، ماذا نفعل بنتائج ؟

أما عن وحدات التحليل التي يقصد إليها الدارسون المختلفون فتفاوتت فيما بينها بساطة وتركيباً . فقد نجد باحثاً يتخذ من الكلمة المفردة وحدة التحليل ، فهو يحصى المرات التي وردت فيها كلمة معينة أو فئة معينة من الكلمات في نص أدبي معين . وقد نجد باحثاً يحصى المرات التي ترد فيها عبارات معينة ، في حين يتجه باحث ثالث إلى استخلاص الموضوع الرئيسي الذي يقدمه النص ، والموضوعات الفرعية التي تتجمع معاً لتبرز سمات الموضوع الرئيسي . وهذا وتختلف وحدات التحليل على محور آخر غير محور البساطة والتركيب ، هو محور الدور الوظيفي الذي تقوم به في النص ؛ فهي إما وحدات تخدم المعنى ، أو وحدات تخدم الأسلوب . وعلى أية حال فما يحدد الوحدة حجماً أو وظيفة إنما هو هدف الباحث من بحثه . وقد نحل الهدف على الدارس حساب النسب التي ترد بها الوحدات المختلفة ، أو الإيقاعات التي تتبعها بعض هذه الوحدات في ظهورها واختفائها ... الخ.

ولاشك لدينا في أن تحليل المضمون استخدم (سواء في تحليل المادة الصحفية أو المادة الأدبية) قبل أن ينتبه المتخصصون في مناهج البحث إلى قيمته ، وقبل أن ينظروا فيما يمكن أن يفيد من كفاءته وما يمكن أن يزيدها . إلا أن ما يهنا الآن هو تأكيد أن هذا الأسلوب كان على اهتمام عدد من علماء المناهج العلمية في خلال الثلاثين سنة الأخيرة ، وأنه نتيجة لجهودهم أصبح واضحاً

جيداً إمكانات هذه الثروة . وربما أثار بالصورة التي قدمنا بها تعليقا لا يجانبه الصواب ، مؤداه أنها إسهامات متفرقة لا تكون فيها بينها نسقا فكريا متكاملاً . بيد أن رد الفعل الذي ينبغي لهذه الحقيقة أن تثيره هو الإفادة أولاً عما هو متوافر ، وهذا لم يحدث بعد ، ومن ثم يلزم التفكير في الطريق العمل إلى تحقيق هذه الإفادة . وهونائياً السبر في طريق تنمية ما هو قائم . مثال ذلك تشجيع البحوث على إجراء بحوث في تذوق الشعر خاصة والأدب عامة ، تبلغ في شموخها ما يقارب شموخ بحوث أرنهايم في تلقى الفنون التشكيلية . وهونائياً التجرد على فتح جهات جديدة في ميدان التواصل بين العلوم النفسية والنقد الأدبي .

ثالثاً : يبدو أن أفضل الطرق العملية إلى حسن الإفادة عما هو متوفر أن يبدأ أهل الاختصاص في الإعداد لبرنامج دراسي وبحث متكامل . فلا يتجه التصور إلى وجود مادة معينة في مرجع بعينه يقرأها الناقد فيأخذ من العلوم النفسية ما يمكن أن تعطيه ، بل هناك جزئيات متناثرة في مظان متعددة ، بعضها قابل لأن يجود بالقائدة بصورة مباشرة ، وبعضها يحتاج إلى قليل أو كثير من التعديل حتى يكشف عن قدرته على العطاء . ولاسيبيل إلى تحصيل هذه الجزئيات إلا بالدراسة النظامية الثابتة التي يتلقاها دارس الأدب موازية لدراساته اللغوية . ولاسيبيل إلى تنمية القدر من المعرفة القائم فعلاً إلا بتشجيع البحوث النظامية التي تتكامل أجزاؤها لاستكشاف مساحات معقولة من الهدف البعيد وهو النص الأدبي بين المبدع والمتلقي . ولا غنى في سلوك هذا الطريق عن ضمان التعاون المرن الوثيق بين أساتذة النقد الأدبي وأساتذة العلوم النفسية .

بعد ذلك إلى الحديث عن المناهج أو طرق البحث التي بُنيت في كنف البحوث السيكولوجية وهي مرجحة الفائدة بالنسبة للدراسات النقدية . ومن بين هذه الطرق على تعددها خصصنا بالذكر الاستيوار ، وتحليل المضمون . هذه هي خلاصة المقال ، ولنا بعد ذلك بضع تعقيبات .

أولاً : لم نقصد بهذا الحديث أن ندخل طرفاً في الجدل المحتدم حول ما إذا كان من الممكن أو من المفيد أن يصبح النقد علماً يتوصل المتخصصون فيه إلى صياغة قوانين لها حتميتها . فهذا خلاف لا يقرب على المشاركة الفعالة فيه غير أهل الاختصاص . والواقع أن هذا المقال لا يزيد على كونه رداً إيجابياً خالصاً على دعوة موجهة من أساتذة النقد ، لهم الفضل في أنهم عبروا من خلالها عن حاجة ميدانهم إلى بعض ما تحمله روافد العلوم الإنسانية الحديثة . وقد عرضنا نحن ما تصورنا أنه يمكن أن يبقى في أرض النقد وينفع أصحابها . وهم في نهاية المطاف أصحاب الكلمة الأخيرة في أن يبتقوا ما يتوسمون فيه الخير لحاضر ميدانهم ول مستقبله . ونحن من جانبنا لا نتصور أن يكون النقد تابعاً لعلم النفس ولا لعلم الاجتماع ولا لأي من العلوم الإنسانية . ومع ذلك ، ففي حدود الرؤية المتاحة لنا لا نرى أي خطر يهدد هوية النقد بمحاولته الإفادة من هذه العلوم ؛ فما يحدد هوية أي فرع من فروع المعرفة البشرية إنما هو زاوية النظر إلى شريحته من الواقع - زاوية النظر أولاً وقبل كل شيء .

ثانياً : ما قدمنا في هذا المقال لاستنفد كل ما تنطوي عليه ثروة العلوم النفسية الحديثة في هذا الصدد ، إلا أنه يمثل تمثيلاً

## المراجع

- (٥) English, H.B. & English, A.C. A comprehensive dictionary of psychological and psychoanalytical terms, New York: Longmans, 1958.
- (٦) مصطفى سوفي ، علم النفس الحديث : معالمة وتقائز من دراساته ، القاهرة : مكتبة الأنجلو ، ١٩٦٧ .
- (٧) مصطفى سوفي ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٩ ، (نظر الطبعة الثالثة أو الرابعة حيث يوجد ملحق يقدم عرضاً موجزاً لبحوث الإبداع حتى سنة ١٩٦٨) .

- (١) Richards, I.A., Principles of literary criticism, London: Kegan Paul, 5th ed., 1934, pp.5-10.
- (٢) عز الدين إسماعيل ، مناهج النقد الأدبي : بين المعيارية والوصفية ، فصول ، يناير ١٩٨١ ، مجلد ١ ، عدد ٢ ، ص ١٥ - ٢٥ .
- (٣) عبد القادر القط ، النقد العربي القديم والمنهجية ، فصول ، أبريل ١٩٨١ ، مجلد ١ ، عدد ٣ ، ص ١٣ - ٣١ .
- (٤) ندوة فصول ، اتجاهات النقد الأدبي ، فصول ، يناير ١٩٨١ ، مجلد ١ ، عدد ٢ ، ص ٢٠٢ - ٢٢١ .

- Arnheim, R. *Art And Visual Perception*, Berkeley: Univ. Of California Press, 1974. 2nd ed. (١٧)
- Arnheim, R. *Picasso's Guernica; The Genesis Of A Painting*, (١٨) London: Faber & Faber 1962.
- Rock, I. *An Introduction To Perception*, New York: (١٩) Macmillan, 1975.
- Krech, D. & Crutchfield, R. S. *Theory And Problems Of Social Psychology*, New York: McGraw — Hill, 1948. (٢٠)
- مصطفى سوييف، دراسات نفسية في الفن، القاهرة: مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢ (النقل الثاني). (٢١)
- Cowley, M. (Introduction By), *Writers At Work*, London: (٢٢) Mercury Books, 1958.
- Ibid. (٢٣)
- مصطفى سوييف، مقدمة لعلم النفس الاجتماعي، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة ١٩٧٥. (٢٤)
- (الفصول الأول إلى الرابع من الجزء الرابع)
- Berelson, B. Content analysis, *Handbook Of Social Psychology* G. Lindzey ed., Cambridge Mass: Addison — Wesley, 1954; Vol. I, 488 — 522. (٢٥)
- Ibid. (٢٦)
- Child, I.L. *Esthetics, The handbook of social psychology* 2nd ed., Reading, Mass: Addison—Wesley, 1968, vol.3, 853—916. (٨)
- Ibid. (٩)
- Ibid. (١٠)
- عبد السلام الشيخ، الإيقاع الشخصي والإيقاع في الشعر المفضل، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، تحت إشراف دكتور مصطفى سوييف، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧١. (١١)
- Murphy, G. *An Historical Introduction To Modern Psychology*, London: Kegan Paul, 1938. (Chapter 5). (١٢)
- Bosanquet, B. *A History Of Aesthetic*, London: G. Allen & Unwin, 1934; pp. 381 — 387. (١٣)
- Soueif, M. I. & Eysenck, H. J. Cultural differences in aesthetic preferences, *Intern. J. Psychology*, 1971, 6/4, 293 — 298. (١٤)
- Soueif, M. I. & Eysenck, H. J. Factors In The Determination Of Preference Judgements For Polygonal Figures: A Comparative Study, *Intern. J. Psychology*, 1972, 7/3, 145 — 153. (١٥)
- Child, I. L. Op. cit. (١٦)



يحيى الرخاوى

## مقدمة عن : إتسكائية العلوم النفسية والنقد الأدبى

يكاد يجمع النقاد والدارسون على أن أحدا لم يدع وصاية لعلم النفس بخاصة ، والعلوم النفسية بعامه ، على الإبداع الأدبى ؛ وخلاصة ما اتفقت الغالبية عليه « . . . أن الأدب وعلم النفس منهجان متوازيان فى ارتياد الحقائق (التي تمثل هذه الحياة ، والتي تشكل علاقة الإنسان بها) . . . وليسا متداخلين » ، « . . . وأن الميدان الصحيح الذى يمكن أن تستغل فيه نتائج الدراسات النفسية ، هو ميدان النقد الأدبى »<sup>(١)</sup> ، و « أن الكاتب المبدع يعبر ، والعلم يفسر . . . إن الإبداع يسبق الكشف العلمى بزمان »<sup>(٢)</sup> ، بل إن توصية مناسبة بنسيان حقائق هذا العلم (علم النفس) تبدو لازمة « . . . لتحقيق الشرط الأول للمخلق الأدبى »<sup>(٣)</sup> ، وهكذا يبدو أن الأدب فى مستواه الإبداعى الأول قد تخلص بوضوح من أى وصاية علمتفسية . لكن الإشكالية انتقلت دون استئذان إلى الإبداع الأدبى على مستوى النقد ، على أساس أن العملية النقدية أقل حاجة إلى تلقائية الإبداع ، وأنها أكثر حاجة إلى تعدد مصادر المعرفة ، ومن بينها العلوم النفسية . وقد يصحح هذا الظن أو ذاك قليلا أو كثيراً ، وإن كان لا يصح دائماً ولا بنفس الدرجة مع تعدد مناهج النقد ؛ وما زال الخوف واجباً من تدخل هذه العلوم تدخلاً معطلاً أو مشوهاً ، خصوصاً إذا كان بجرعة غير محسوبة ، أو غير مناسبة .

ولكن إذا كان الإبداع الأدبى يسبق إلى معرفة للنفس هى أبعد وأعظم من تلك المعارف المتضمنة فى هذه العلوم (النفسية) بشهادة أهلها<sup>(٤)</sup> ، فأتى دور يمكن أن تلعبه هذه العلوم فى عملية النقد الأدبى ؟

الإجابة ليست سهلة ، ولكن المحاولة لازمة ، وهذا هو بعض مهمة هذه المقدمة .

نستطيع أن نؤكد أن مجامع معرفته العلمية ، مع قدرته الأدبية ، هو الذى مكّنه من خوض هذا المجال المميز ، صانعاً رؤيته المبدعة بأبجديته المعرفية النفسية فى تكامل مناسب . كذلك فإن شاعرية يونج ورؤيته ورؤياهى التى سمحت بالقوى الضمنية والإسهام القلتى الرحب للذين تميز بها . وليس هنالك مشغل بالعلوم النفسية يدعى لنفسه - دون استعداد مناسب أو إعداد منظم - حق النقد الأدبى لمجرد أنه وعالمه قد فى مجاله . وحق ،

على أننا ينبغي ابتداءً أن نفرق بين العلوم النفسيف ، والمشتغلين بها ؛ فقد يكون ثمة مجال لمعطيات للعلوم النفسية تسهم بها فى النقد الأدبى ، ولكن هذا لا يعنى - بشكل تلقائى - أن المشتغلين بهذه العلوم وهم القادرون أساساً على القيام بهذا الدور ؛ فلا يخفى أن أغلب من تناول منهم - بنجاح - موضوع النقد الأدبى كان له دور شخصى مواز فى تدلوق الأدب ، وربما فى الإسهام فى الإبداع الأدبى بشكل أو بآخر . وبدلاً من فرويد ،

هي بعض مظاهر نشاطها ؛ حيث اعتاد كثير من الناس - من بين العامة والخاصة - أن يطلقوا ما هو «نفسى» على ما هو انفعالي أو وجداني أو حتى ما يشير إلى الشخصية الظاهرة (أو «القناع» . فإذا هربنا إلى (أو «في» . .) تعريف غامض - برغم صحته - وقلنا إن النفس هي النشاط الكلي للمخ البشري<sup>(٩)</sup> ، لم يتفطنا - في الواقع - شيئاً ، وإن نفى - ظاهرياً ، ومن حيث المبدأ - الاختزال التجريبي . على أن اعتبار هذا «النشاط الكلي» يشير أساساً إلى عمليات التناوب والتكامل والتألف بين مستويات الوعي (بما تشمل من سلوك ظاهري وكناني) ، وما يقابله من مستويات تنظيمية تركيبية حيوية عجيبة - لا بد أن يقر بنا كثيراً من مفهوم النفس كما ينبغي أن نتفق عليه من حيث إنه يشير إلى مستويات الوعي وتناجها معاً . إذن : فما النفس (عند الإنسان) إلا ما يرافقه ما يتميز به ما هو إنسان ، حاله كونه نشاطاً ذهنياً على مختلف المستويات («مماء» . . و«بالتناوب» . .) . وعلى ذلك يتسع الأفق إلى رحابة مزعجة ، حيث يشمل هذا النشاط الإنسان كل ما يندرج تحت المعرفة والوعي بكل مستوياته ، واحتمالاته ، واتجاهاته ، ودوافعه ، وتكيفاته ، وولائاته<sup>(١٠)</sup> .

ومع ذلك (أو لذلك) فلا بد من تخصيص ؛ فهل هو ممكن ؟ نرجى الجواب عداً ثم نخطو إلى منطقة أخرى ، حيث نبحث كيف انصف هذا النشاط المعرفي (العلوم النفسية) بعلميته .

ذلك أن ما يسمى بالعلوم الإنسانية بعامة ، والعلوم النفسية بخاصة ، يشير إشكالية لم تحل - بحق - بعد . وقد أدى ذلك إلى إثارة قضايا لم تقتصر أثرها على مدى موضوعية هذه العلوم<sup>(١١)</sup> (بالمعنى التقليدي المطبق في العلوم الطبيعية) ، بل امتد حتى هدد بقاها في حظيرة العلوم أصلاً . على أننا إذا رضىنا أن يكون «العلم» هو ما يشير إلى «مجموعة منظمة من المعارف» فإننا نستطيع أن ننصرون بالنسبة للعلوم النفسية أننا أمام علم «ماء» ؛ أما إذا ارتأينا أن العلم لا بد أن يخضع لمنهج بذاته (تجريبي وقابل للإعادة غالباً) ، فإن الحلقة تضيق حتى تكاد تستبعد العلوم الإنسانية من حظيرة العلوم أصلاً (اللهم إلا علم السلوك : انظر (بعد) .

وما دام الأمر كذلك، فإننا لا بد أن نراجع الاستعمالات المختلفة لصفة «النفسى» التي يستعملها المشتغلون بما يسمى «المنهج النفسى» للنقد الأدبي . فهناك من قدر أن كل ما يتعلق «بالنفس» ، أو الوظائف النفسية (ما يندرج تحت علم النفس العام) أو ما يؤثر في نفسية الأديب ، هو من صميم هذا التخصص . وقد تضيق الحلقة وتتجدد حتى تقتصر على التحليل النفسى بعامة وما يرتبط به من معارف<sup>(١٢)</sup> . وقد تزداد ضيقاً لتقتصر غالباً على التحليل النفسى الكلاسيكي أوفرويدي بخاصة<sup>(١٣)</sup> . على أن ثمة محاولات قد تواترت في اتجاه التعريف والتحديد دون اتفاق كاف . ومن ذلك محاولة قمبيشة<sup>(١٤)</sup> أن

شهادته لتناقض «نفسى» هي رأى لا ينبغي الاعتماد عليه (هكذا) ، لأنها ليست شهادة في فرعها وإنما هي بمثابة «نقد النقد» ؛ وهي عملية أكثر تضعباً ، ومن ثم ألزم إبداعاً . ثم إن «الإعداد المنظم» أيضاً قد لا يفيد بمعنى أنه لا يعطى حق النقد المبدع للمجتهد فيه ، على الرغم من أنه قد يفيد في خلق تطبيق منهج بذاته (سلوكي في العادة) في دراسة نص من بعد معين (وهذا ليس نقداً في ذاته) .

وهكذا نجد أنفسنا في موقف دائري غير ؛ فالعالم في الدراسات النفسية (بما في ذلك الطبيب النفسى) ليس مؤهلاً للنقد النفسى ؛ والنقاد الأدبي ليس علماء في النفس (وإن كان عارفاً بالنفس) . وهذا الموقف المحرذاته هو الذى يلزمتنا «بحوار ماء بين النشاطين» لعلنا نجد مخرجاً (أو مهرباً) من هذا المأزق أو به . وهذا ما سأحاوله في هذه المقدمة .

## ٢

فإذا عدنا نقول : إن الأدباء «النقاد» من «هواة العلوم النفسية» هم الأقدر على القيام بهذا الدور الخاص ، لكان أوجب الواجب أن يقدم لهم المختصون الزاد المناسب الذى يعينهم في أداء مهمتهم الصعبة . وأول «أطباء» هذا الزاد هو وجوب مراجعة ما شاع بين العامة والمختصين حول ماهية العلوم النفسية ، مجالاً ومنهجاً . وبغير ذلك فلا أمل في درجة مطمئنة من التواصل لتبادل المعارف ومواجهة المستوية . وقد تحمل هذه «المراجعة» قدراً من المفاجأة لا يتوقعه القارئ ولا حتى الأديب المجتهد ؛ وقد يختلف حولها المختصون أشد الاختلاف ؛ لكن هذا الاختلاف في ذاته هو المحفل الرائع المتعدد الثمار الذى يسمح للأدباء النقاد بانتقاء ما يساعدهم في مهمتهم التى تتخطى بالضرورة مرحلة الهواية إلى ريادة متميزة يمكن أن تضفي إلى هذه العلوم (النفسية) ذاتها ما هي في أشد الحاجة إليه - وذلك من واقع إسهام نقدي إبداعي متجدد .



وبدايةً ، فإن تعبير «علم النفس» يكاد يوحى للجميع بأننا اتفقتنا على ما هو «علم» وما هو «نفس» ، ومن ثم : ما هو علم نفس ، من كثرة ما اقترن اللفظان أحدهما بالآخر (علم/نفس) . غير أن حقيقة الأمر تعلن العكس تماماً<sup>(١٥)</sup> ؛ فالأغلبية تستعمل هذا التعبير بلا تحديد جيد حتى إننا لنكاد نتحاور كما نتحاور الصمم .

وواقع المرحلة المعرفية الحالية نقول : إن ما هو «نفس» ما زال أسراً غامضاً ؛ فهو ليس مرادفاً للروح (من أى منطلق ميتافيزيقي) ، ولا هو محدّد بسلوك ظاهر (تحت أى دعووى منهجية) ، ولا هو مظهر لنشاط عصبى جزئى (مع أى تعميم معمل أو «قياس» فيسيولوجي) . كذلك فإن النفس ليست هي

وقد آن الألوان - إن كان للمنهج النفسي أن يستمر أو يتطور - أن تبدل المحاولات في اتجاه التوضيح والتحديد لكل نشاط معرفي يقال عنه «نفسى»، دون أى إلزام بالتماثل أو حتى بالاتفاق. وبهذا سوف يجد أهل الأدب - على المستوى النقدي بخاصة - ما ينتقون منه فيلتزمون به. وبهذا وحده يمكن التواصل للقدم؛ علماً بأن الاختلاف نفسه هو مطلب الناقد المبدع، لأنه يعلن أن الظاهرة البشرية ترى في مجال هذه العلوم بخاصة من أكثر من زاوية، وعلى أكثر من مستوى، ومن ثم تنسج فرص الانتقاء، والتوليف للكشف عن أعماق النص ودلالاته بأكبر قدر من حرية الحركة الملتزمة بتحديد معالم هذا التنوع داخل هذا النشاط المعروف في مجال ما يسمى بعلم النفس أو الدراسات النفسية هو بعض مهمة هذه المقدمة.

## ٣

نبدأ بعلم «الطب النفسى» (وهو مجال تخصصى «الرسى»)؛ فهو بوضعه الراهن ليس علماً بالعلم الدقيق للكلمة؛ إذ لم يرتق حتى إلى مرحلة العلم التطبيقي. ذلك أن حقيقة الممارسة الطبفسية ما زالت تقع في مجال الحرق (الفنية) المقلدة؛ حيث تعتمد على معطيات إمبريقية، وتستند إلى اتفاقات «مرحلية» بين المشتغلين بها لاستعمال «فروض» أو نظريات بذاتها، والتواصل بلغة تصنيفية مشتركة (إلى حد ما). وكل هذا قابل للتحويل والتطور؛ إذ لم يثبت في أغلب مجالات الممارسة أى تفسير سببي حاسم لحداث ظاهرة المرض أو طبيعته أو لمسيرة الشفاء منه. لكل هذا لزم أن تؤكّد - بخاصة لغير المختص - أن هذا النشاط الطبفسى هو أقرب إلى «الفن الحرق» الذى يستعمل كل المعطيات العلمية المتاحة «كأدوات» تشحذ حذقه ومهارته، ومن ثم يصبح دور الطب النفسى في التفقد الأدبي دوراً محدوداً من جهة، وفائق المعطاء من جهة أخرى. وتظهر حدود هذا الدور ومخاطر تخطيها حين يجاول أدب ناقد أو طبيب مجتهد أن يمارس لعبة «التشخيص» (التصنيف) لوصف شخص «أو شخصوص» العمل الأدبى، أو لوصف شخص الأدبى المبدع ذاته. وإلخبط يأتى من أن مجرد تعليق لافتة التشخيص يغرى بأنه إضافة «علمية»!!، ومن ثم فإن ذلك قد يثرى عملية النقد الأدبى. وأحسب أن في هذا تجاوزاً صريحاً؛ «فاللفظ» التشخيصى عادة ما يشير إلى «تعميم» يخص به «فئة»، وهذا يتعارض مع «التفرد المحتم» في كل شخص من شخوص العمل الأدبى، كما في شخص مبدع على حد سواء، إذ إنه لو مثل أى منها «مغفوجاً» بذاته لما كانت ثمة ضرورة للصياغة الفنية أصلاً.

وأورد هنا بعض الأمثلة لإيضاح هذه النقطة:

إن تشخيص مهلت بأنه كان مجنوناً، دون تحديد نوع

يطلق تعبير «المنهج النفسى في التفقد» بشكل عام على عدة ألوان من النشاط المعرفى الإبداعى، تتعلق بدراسة (أ) كيفية الإبداع أو (ب) دلالة العمل الأدبى على نفسية صاحبه، أو (ج) كيفية تأثير المثلث للعمل الأدبى ومطالته. وهكذا تمتد المساحة لتشمل دراسات الإبداع السلوكية من جانب، وفلسفة الجمال من جانب آخر.

وفي محاولة لتحديد أخرى ميز عز الدين إسماعيل بين التفسير النفسى والتفسير التحليلي<sup>(١٢)</sup> على أساس أن التفسير النفسى مهتم أساساً بتشخيص (أو تصنيف) حالة بطل أو مبدع، وهو ما يقع في مجال علم الأمراض النفسية أو الطب النفسى أو حتى علم الطلوع؛ أما التفسير التحليلي<sup>(١٣)</sup> فقد استعمله الناقد وهو يحاول أن يشير إلى ترجيح جانب التحليل النفسى (الفرويدى) حسب ما استوعبت) عن ما سواه، إلا أنه في التطبيق تجاوز التحليل النفسى إلى أفق أرحب يتلاقى خاصة.

وفي محاولة أخرى اقترح ناقد آخر<sup>(١٤)</sup> التفرقة بين المنهج النفسى، والمنهج النفساني؛ حيث خص المنهج النفسى بوزن مدى نجاح البواعت النفسية في إفراغ النشاط أو التعبير عنه بأى صورة حقيقية أو مجازية؛ وعلى قدر ما تنقل الصورة بهذا الباعث يكون حظ التعبير من الحق والجمال والقوة. أما المنهج النفساني فهو الذى يجاول فهم أسرار الأدب والتفقد عن طريق نظريات «علم النفس». ورغم أن التفوق واضحة بين النوعين فإن التسمية غير دالة عليها. أما المحاولة ذاتها فهي جذرية بأن تنهنا إلى مخاطر الخلط ونحن ننسب إلى ما هو نفسى بالمعنى الشائع وبالعلمى الأكاديمى.

وقد أوضح سمير سرحان<sup>(١٥)</sup> - مواكبة لتمييز يونج بين الأدب النفسى وأدب الرؤى - أن أدب الرؤى هو الذى يتطلب خدمات عالم النفس... (حتى) يستطيع... أن يبين لنا أن «عالم المخاوف الليلية، والناطق المظلمة في العقل» ليس غريباً عنا تماماً..

أما النوع الأول الذى... لا يتجاوز في نشاطه حدود الوضوح والفهم النفسى» فهو... «الذى يتطلب مجرد الأدوات التقليدية للنقد الأدبى». وفي هذا الرأى حسن ظن بعالم النفس من ناحية، يتضمن استعمالاً متجاوزاً للكلمة، حيث إن البيونجيين والمبدعين، وأمثالهم هم وحدهم الذين يمكن أن يقوموا - جزئياً وباجتهاد شخصى - بهذه المهمة على هذا المستوى (مستوى أدب الرؤى).

وهكذا.. نجد أنفسنا أمام استعمالات شديدة التنوع لدرجة التناقض لما هو نفسى، أو علم نفسى، أو أدب نفسى، أو تحليل نفسى. وليس على الناقد المجتهد لوم في اجتهاده، بخاصة أن «من يمه الأمر» من المشتغلين بالعلوم النفسية لم يتفقوا فيما بينهم على معجم علومهم وأبعادها.

«المنطقة» من الوجود البشري . يبدو هذا في إشارة جونز إلى أن مجرد تصور حالة هملت على أنها حالة جنونية يكفي لأن نصرف انتباهنا عنه ، فلا تعاطف معه ، ولا يثير اهتمامنا حتى النهاية (كما هو الأمر في حالة أوفيليا التي جنت فعلاً) . وهذا الرأي يكاد لا يعلن إلا جهلنا بالجنون ، وخوفنا منه ، ومن لغته المثيرة الدالة المتحدية أبداً . واقع الأمر أن الناقد البدع ، من منظور نفسي على وجه التحديد ، لا يمكن أن يضيف شيئاً ذا قيمة إلا من خلال مغامرة الخوض فيها هو «جنون» وما يعادله من رؤى وصور . وإذن ، فعدم التعاطف مع الجنون غير مطروح أصلاً ، لا في حالة هملت ، ولا في حالة أوفيليا .

وهكذا نرى أن موقف الطب النفسي من حيث محاولاته التشخيصية لحالة هملت لم يضيف شيئاً ، بل شوه أشياء وكاد أن يطمس أخرى . أما إذا تجاوز التشخيص إلى المعاشاة والاستعانة بأبعاد معرفية (نفسية) أخرى ، بالإضافة إلى المهارات الفنية التي تتمتعها المهنة ، فإنه قد يكون قادراً على إبداع نقدي فني شديد الثراء ، ليس بالضرورة مما يندرج تحت التفسير النفسي بالمعنى الشائع (وهذا ما كنت أعنيه بقولي إن الطب النفسي قد يكون «قاتل المعطاء» ومن ناحية أخرى مشيراً إلى إمكانية أن تعطى هذه الحرفة فرصة لإضافة نقدية من هذا الموقع المتميز) .

### \*\*\*

ويندرج تحت أحادية النظرة والتجزؤ نتيجة لاستعمال لاقتات الطب النفسي تشخيص حالة ديستوفسكي السابقة على ظهور الصرع على أساس أنها حالة «نوبات هستيرية» ، كما ذهب فرويد ، ليفسر بذلك معالم المنطقة المشتركة بين ديستوفسكي وإبطال قصصه (وخصوصاً الإخوة كرامازوف) ؛ فقد رأى فرويد أنه «قد كانت لهذه النوبات دلالة الموت ؛ فقد كان مبعثها الخوف من الموت ، كما كانت تتضمن حالات من السبات والنعاس» . «وقد أصابه هذا المرض في البداية عندما كان لا يزال صبياً في شكل حالة من السوداوية المفاجئة التي لا أساس لها ، فكان يشعر - كما أخبر هو بصدقه سولييف فيها بعد - كأنه يسيوم على التو . . الخ» (٢٣) . ثم ذهب فرويد إلى تفسير هذه الحالات بأنها تدل على الاتحاد مع شخص ميت ، سواء كان هذا الشخص قد مات حقاً أو أنه ما يزال حياً ، وإن كان المريض يرجوه الموت . والحالة الثانية - كما يرى فرويد - «أكثر أهمية ؛ إذ تجعل النوبات عندئذ معنى العقاب . . . ويؤكد التحليل النفسي أن الشخص الآخر بالنسبة للصبي هو في العادة أبوه ؛ وأن النوبة (التي تسمى هستيرية) هي من ثم عقاب ذاتي على رغبة الموت لأب مكروه ؛ فديستوفسكي يعاني من الشعور بالذنب . . . الخ . ومن هذا المنطلق - كالعادة - تفسر عدوانية شخص خاص روايات ديستوفسكي وإجرامهم ، وكذا سادته الخفية ، المتناقضة مع رفته (وما سوسيته) الظاهرة . . الخ .

جنونه» (١٦) لا يعني شيئاً أصلاً ؛ فكلمة «الجنون» وحدها لا تعني معنى علمياً متفقاً عليه ، بل إنها لا تعني معنى شائعاً واحداً ؛ وأغلب ما يشيع عنها (أو يشع منها) أن ثمة شذوذاً وغرابة يجب الابتعاد عنها طلباً للسلامة ، ونجنباً لمخاطر الفهم والمشاركة . أما الدثرة (من التحليليين والوجوديين عداً) التي ترى في الجنون عقلاً ، فإن مجرد «إعلان هذه الصفة التشخيصية لا يبلغنا شيئاً عن هذا العقل» الذي في الجنون ، بل إن التشخيص قد يفتزل الظاهرة ويزيدها تجهيلاً . فلذا راجعنا احتماليين محددين لمرض هملت ، وهما «النوراساتانيا المستيرية» (١٧) والسوداوية (١٨) لما أمكننا أن نستقبل رسالة جامعة مائعة ، لا من واقع استعمال اللفظين التاريخي ، ولا من واقع بدائلهما المستعملة حالياً ؛ فوصف السوداوية مثلاً بأنها «متى تمكنت من المرة أظهرت تفكيراً مفرطاً في الفعل المطلوب» (١٩) هو وصف يسري على القلق. النفس المفرط ، وعلى الرهاب الوسواسي ، وعلى الوسواس الاجتراري ، وحالات البارانونيا (وبخاصة أحادية العرض / الضلال) ، وغير ذلك مما يكاد يشمل معظم الاضطرابات النفسية .

وحيث يذهب جونز إلى القول بأن هملت إغياياني من العصاب النفسي Psychoneurosis (٢٠) فإن ذلك يتناقض - وصفاً - مع رؤيته شبح أبيه رأى العين ، وسماعه صوته بكل الوضوح والتكرار (٢١) . لكن جونز يحلل نفسي ، والقول بعد ذلك إن العصاب النفسي هو حالة عقلية يهزم فيها الشخص - أو يعاكسه - ذلك الجزء اللا شعوري من عقله ؛ ذلك الجزء المدفون الذي كان ذات يوم عقل الطفل (٢٢) ، هو قول صحيح من حيث المبدأ ، ولكنه لا يميز مرضاً محدداً دون سواء ، بل إن هذه المزجة الآتية من الداخل الطفل (وغير الطفل) تحدث في الذهان والعصاب واضطراب الشخصية على حد سواء .

ولعل أهم ما كان مناسباً في توصيف جونز للحالة هو حديثه عن غرض محدد عده - دون وجه حق - ظاهرة مميزة للتشخيص المقترح ؛ ذلك العرض المسمى بالتعطل النوعي للإرادة Specific abolia ولا شك أن هذا العرض يمكن أن يفسر التناقض بين القرار الظاهر والفعل المؤجل أو المعطل (قرار قتل العم والتردد في تنفيذه) . غير أن هذا العرض لا يصف مرضاً بذاته . حقيقة أننا يمكن أن نعزوه إلى هذا التركيب الصرامي الداخلي ، لكنه عرض شائع في التركيب البشري بعمامة ، وفي مساحة واسعة من الأمراض ، وفي بدايات الفصام بخاصة (وسنرجع إلى ذلك بعد حين) .

ولا نترك هذه النقطة دون أن نذكر أن جونز - مثل المحللين بعمامة - لم يبالغ في قيمة ذكر اسم المرض ، بل كانت مجرد بداية لاستبعاد كلمة «جنون» ، ثم الانطلاق إلى تفسيرات تحليلية «أوديبي» بوجه خاص . والمحللون - وبخاصة أيام «جونز» - لا يجيئون الخوض فيها هو «جنون» ، ولا يزعمون اهتمامهم بهذه

العمل بالمقياس التقليدي . ولا يتخفف من الخطأ - إلا قليلاً - ما أعلنته الدراسة من أنه «... لولا كل هذا شيئاً» ذكر القياسات النفسية تحليداً ، ونقص قدرات النمو مباشرة... الخ) - لوجدنا لها مخرجاً رمزياً ، ولأمكن اعتبارها من نوع الدراسات التي تستلظق مالا ينطق ، ونناقش من لا يفهم... الخ»<sup>(٢٩)</sup>. ذلك أن هذا النقد ظهر وكأنه يصحح ورقة إجابة طالب ، لا يعايش عمق وعي كاتب<sup>(٣٠)</sup> . والأمير نفسه ، أو قريب منه ، أو مزيد عليه ، ورد في دراسة طبيب آخر لمسرحة اللامعقول<sup>(٣١)</sup> . وبالنسبة للنقاد ، فإن النويهي<sup>(٣٢)</sup> والعقاد<sup>(٣٣)</sup> استعملوا اللغة التشخيصية في نقدهما النفس لأى نواس على سبيل المثال . وفي حين استعمل الأول ألفاظ المرض والانحراف بشكل مباشر ، اكتفى الثاني بوصف «حالة كذاه» ولازمة كيت» ، أكثر من تشخيصه لمرض بذاته . وسوف أعود إلى هذه الأعمال مرة ثانية .

\*\*\*

أوردنا هذه الأمثلة العالية والمحلية لنرى كيف أن النزعة إلى التشخيص المبينة على علم الطب النفسى هي من أقل إسهامات الدراسات النفسية في النقد الأدبي ، وإن كان يمكن أن نقيد الطبيب في تعرف الظاهرة المرضية (إن صح التشخيص) من بعد آخر . ولعل الوقت قد حان للكشف عن جانب آخر أو نشاط آخر مما يسمى «العلوم النفسية» .

٤

نبدأ بأقرب «العلوم» إلى ما هو طب نفسى ، وهو ما يسمى تجاوزاً «علم» السيكوباتولوجي<sup>(٣٤)</sup> ؛ وهو نشاط معرفي يتعلق أساساً بعملية تكوين الأعراض في أثناء تطور المرض . ولم يتفق المختصون على طبيعته أو حدوده<sup>(٣٥)</sup> . وقد وصفت له تعريفاً يناسب مرحلة المعرفة الحالية ، والتزامي بالفكر التطوري الدورى ؛ وهو تعريف يشمل البعد الطولى التوليدي والغائى معاً ، كما يغطي البعد العرضى التركيبى البنائى ؛ فعندى أنه... العلم الذى يبحث في أصول المرض النفسى وكيفية تكوين الأعراض وما تعنيه ، وفيما يرتبط بذلك من طبيعة كونه النفس البشرية وبخاصة في أثناء نموها أو في أثناء اضطرابها وتفكك مكوناتها ، وأخيراً في أثناء علاجها ، بما يشمل تباعد أركانها وإعادة تنظيمها معاً . وهذا التعريف يحدد كيف أنه ينتمى إلى الدراسة الدينامية والتركيبية ، في الوقت نفسه الذى ينتمى فيه إلى التاريخ الطبيعى Natural History ؛ ثم إنه في النهاية علم لا يمكن فصله عن الممارسة الإكلينيكية العميقة ، التى توابك مراحل التدهور وأطوار إصعاده البقاء على حد سواء . لذلك فإن هذا العلم لا يقتصر على رصد الأعراض الظاهرة ، أو تسجيل المعلومات المستبطنة ، وإنما هو النتاج المباشر لتطبيق

وهذا كله تصف لا يؤيده أى قدر من المعرفة العلمية بتشخيص هذه النوبات «الصرعية» فعلاً ، وإن اختلفت مظاهرها عن الشائع عن الصرع الحركى العلم ؛ فهذه النوبات قد وصفت بدقة بحيث تشير مباشرة إلى أنه ليست سوى «نوبات صغرى» ، و «نوبات إغفائية» ، و «نوبات سوداوية»... وكلها أنواع وتبايدل بما هو صرَع فعلاً ؛ فليس الصرع هو مجرد فقد الوعي والتشنج الحركى ، بل إن مداه قد امتد ليشمل مساحة من السلوك وأشكالاً من الوعي تكاد لا تحصى<sup>(٣٦)</sup> . والشعور بالموت ، والخوف منه قبيل النوبة ، (وقبيل النوم ، كما ذكر ديستوفسكى لأخيه أندريا) هو إعلان مباشر للطبيعة البشرية التى تظهرها بوجه خاص «الطبيعة الصرعية» . ذلك أن النقلة المفاجئة التى يمجدها النشاط الصرعى تعلن التغير النوعى المؤقت من تنظيم وعي بذاته إلى تنظيم آخر (أو «إلى تنظيم لحظى» ؛ وهذا هو الموت (الذى يمكن أن نعرفه فنخاف منه رأى العين - فالمرت الحقيقى غير قابل «للمعرفة» في حدود أدواتنا المحدودة) . إذن ، فالفسيرات التى بنيت على تصور رمزى لعنى الإغواء ، وتفسير «تثبيتي» لعنى الخوف من الموت... الخ . تحتاج جميعها إلى مراجعة جذرية .

على أن كل ذلك ينبغي ألا يعنى أنى أريد أن أخترل بدورى حالات (نوبات) ديستوفسكى إلى «مرض الصرع» بمختلف أشكاله ، لأطرد كل احتمال للربط بين ظاهرة المرض وفض الإبداع عند ديستوفسكى ؛ بل لعل العكس هو الصحيح ؛ لأنى حاولت فعلاً أن أبين دور النشاط المكافئ للصرع من منظور بنائى في وجهه الخبيث ؛ وهو ما أعان ديستوفسكى - في تصورى - على قبض إبداعه<sup>(٣٧)</sup> . (انظر بعد)

\*\*\*

ونفس الاتجاه التشخيصى قد حاوله بعض النقاد والأطباء على المستوى المحل ؛ فقد قدم كاتب هذه الدراسة تشخيصاً لحالة «عمر الحمزوى» بطل شحاذ نجيب محفوظ<sup>(٣٨)</sup> ، وحالة صلاح جاهين (الفرحاتنقضية) في رباعياته بخاصة<sup>(٣٩)</sup> ، و «الغنى» لفتحي غانم<sup>(٤٠)</sup> . وكان أكثر هذه الدراسات الثلاث دلالة هى دراسة رباعيات جاهين ، ربما لأنها كانت تصف حالة لا مرضاً . أما دراسة مرض عمر الحمزوى في «الشحاذ» ، وبالرغم من الاستهلال بأنها دراسة لحوتى قصة بمفهوم وكلاسيكى للصحة والمرض ، فإن رص الأعراض الواحد تلو الآخر للاستدلال على أعراض مرض الاكتئاب التخلخل بلحظات المأس كان تسطيحاً برغم دقة . وأعترف الآن (أعنى أعلن اعترافى) أنى لم أضف بهذه الدراسة جديداً للنقد الأدبي ، وإن أفادت الدراسة «بعض» صغار الأطباء في تفهمهم لمرض الاكتئاب . وأكثر بعداً عن الصواب كان ما جاء في دراسة «الغنى» لفتحي غانم بشأن قياس



لا يعلن ضمناً أن أغلبية الأطباء النفسيين قد اكتسبوا الأداة المناسبة لأي من النشاطين ، بل إن واقع الأمر يقول : إن هذا يكاد يكون هو الاستثناء<sup>(٤٧)</sup> .

ولو أننا راجعنا المثالين السابقين (هملت ، ديستوفسكي) بقياس السيكوباتولوجي لتقارن بين هذا المقياس والبعد التشخيصي السالف الذكر ، لأمكن معرفة مستوى الدراسة المشار إليها (أي مستوى التشخيص ، ومستوى السيكوباتولوجي) .

ولكن قبل ذلك يجدر بنا أن نكمل استعراض بقية ما يسمى بالعلوم النفسية .

## ٥

تحت عنوان «علم النفس» نقابل ثلاثة أنواع من النشاط المعرفي ، لكل منها علاقة مختلفة بموضوعنا في هذه المقدمة .

١ - فعلم السلوك (Behaviourology<sup>(٤٨)</sup>) هو العلم المختص بدراسة ظاهرات السلوك ، دراسة دقيقة مقننة ومحددة ، بمعطيات كمية قابلة للمقارنة والتمثيل بالإعادة . وهو بذلك أقرب ما يكون إلى مفهوم العلم الحديث . حتى ليحتمل لأهله أن يكون لهم معمل محدد المعالم مثل معامل العلوم الطبيعية . ولا شك أن هذا العلم - في الحدود التي رسمها لنفسه - قد أجاب عن أسئلة مهمة في موضوعنا هذا ؛ وذلك فيما يتعلق بما يتميز به سلوك المبدع ، أو «ما هو في التماثل من عملية الإبداع» ، أو «الدراسة التحليلية لمحتوى النتائج الإبداعية» . لكن هذا كله لا يغطي المفهوم الإبداعي (الفني) لنشاط النقد الأدبي ، رغم أنه يثرى الأبجدية النفسية بما يزيده من مساحات رؤيتنا للعمل الفني ، وما يضيفه من أبعاد وصفية . فالتنقد الأدبي بما هو إبداع تالٍ يمكن أن يستفيد من الألفية المعرفية المشاركون في تمتيعها هذا العلم (السلوك) ؛ لكن الإغراء الخطر يظهر حين يصبح علم السلوك هذا هو النموذج المطروح على النقد الأدبي في محاولته أن يصبح «علماً» هو الآخر<sup>(٤٩)</sup> .

٢ - وعلى أقصى الطرف الآخر من هذا العلم (السلوك) نجد ما يمكن أن يسمى «علم نفس اللاوعي» - وقد فضلت هذا الاسم بدلاً عن الاسم الشائع عن هذا النشاط المعرفي ، وهو «التحليل النفسي» ، لأؤكد «بجلاء» النشاط الذي يقول به أكثر من محتوى «المادة» وطريقة تناولها . ويمكن أن ترجع بداية ذبوع هذا النشاط المعرفي إلى سيغموند فرويد ومن تبعه (وليس من اتسق عنه ، أو تجاوزوه ، كما هو سائد) . وعلم نفس اللاوعي شديد الإغراء شديد الخطر ، يجعل من التحليل والتناقضات مالا سبيل لحصره في هذه المقدمة ؛ ومع ذلك فلا يمكن إنكار التأثير المتراكم الأطراف الذي أحدثه ظهور المدرسة الكلاسيكية للتحليل النفسي حتى كادت أن تؤثر بشكل خطير على الإبداع

المنهج الفينومينولوجي في الممارسة الإكلينيكية . وهو يتخطى الملاحظة الطرفية (دون إهمالها) ، ولا يخفى لا بالملاحظة للرصد ، ولا بالاستبطان والتذكر ، حيث يعتمد على «الخبرة المباشرة الكلية» ، القادرة على الإحراق واستيعاب المعطى وإعادة التركيب<sup>(٥٠)</sup> . وهذه الطريقة تعتمد إلى حد كبير على «شخصية الباحث : نوعها وخبرتها ، وتجربتها ومعاناتها ، ومدى وعيها»<sup>(٥١)</sup> .

وقد عرجت على الحديث عن منهج الدراسة المحوري لهذا العلم لأن أراه منهجاً موازياً - بل يكاد يكون مماثلاً - للمنهج المتبع في كل من الحلق الفني والنقد الإبداعي<sup>(٥٢)</sup> . فإذا كان موضوع الفحص والتحليل والدراسة مريضاً ، شمل هذا المنهج «المواجهة» والمعاناة والإشارة والتقصص (والتمثيل) والاضطراب والتدخل الممازى والعودة وإعادة التوازن ، ثم التعبير والتفسير . وتسمية النتائج علماً في السيكوباتولوجي يعرض عادة فرضاً يمكن تطبيقه وتعديله من واقع المنهج نفسه . وبالمقاييس فإنه إذا كان موضوع الفحص نصاً أدبياً ، وتابع المنهج نفسه ، إذن أنتج إبداعاً نقدياً (ليس بالضرورة نفسياً) .

فهذا العلم ، إذن ، بالمفهوم الذي أوضحت ، يتفق مع النقد الأدبي منهجاً ويختلف معه «مادة» (وتجانباً طبعاً) .

وعلم السيكوباتولوجي من هذا المطلق يختلف بداية عما هو علم بالمعنى الشائع من حيث إنه معرفة دائمة النمو ، فائقة الروتة ؛ فمعطياته السابقة تكاد تكون إطاراً عاماً لمسيرة دائمة التغيير - من واقع دائم التجدد . وإذا كان اشتقاق اسمه (بالولوجي = علم المرض) يقصره على ما هو مرض ، فإن وجهه الآخر - بنفس منهجه - يمكن أن يدرس الإبداع ، إذ هو نقض العملية المرضية (وذلك بالرغم من أن ضمنت تعريف علم السيكوباتولوجي الجانب المختص بالنمو وإعادة التنظيم) . فإذا كان المقصود في علم السيكوباتولوجي هو التركيز على العملية التي تتحوّل بها البنية السوية إلى بنية مريضة ، بما يترتب على ذلك من ظهور أعراض ، فإن التركيز في العلم المقابل<sup>(٥٣)</sup> (الوجه الآخر للسيكوباتولوجي) يكون على العملية البنائية التي تتحوّل بها البنية الملتقطة المستوعبة إلى بنية قادرة على إعادة التنظيم ، بما يترتب عليه من ظهور النتائج الإبداعية<sup>(٥٤)</sup> .

وبالفاظ أخرى ، فإن دراسة الإبداع الأدبي ، بمنهج فينومينولوجي ، مع استعمال أبجدية نفسية متناقضة من مختلف المصادر ، وتحليل العمل الإبداعي في صورة نقدية جديدة . . هو ما أعده الوجه المقابل لعلم السيكوباتولوجي<sup>(٥٥)</sup> .

ولا بد أن أعلن في هذا الموقع أن علم السيكوباتولوجي كما قدمته هنا لم يعد له في أغلب ألوان نشاط الطب النفسي المعاصر مكان لائق . وعلى هذا فإن وجه الشبه بين النقد الأدبي من المطلق الفينومينولوجي بأبجدية نفسية وبين السيكوباتولوجي

والمسؤولية في تشكيل الذات ومواجهة الآخر . ومن ذلك مدارس علم النفس الوجودي ، وكثير ما يندرج تحت ما يسمى بالاتجاه الإنساني في علم النفس ، مما لا مجال لتفصيله هنا .

وعلم نفس الوعى لا ينفي ما هو لا شعورى ، وإنما يعده وعياً آخر كامناً ، ونشاطاً متبادلاً في الوقت نفسه . وهو يسمح من هذا المنطلق باستيعاب مفهوم متعدد الذوات في إطار الوحدة الإنسانية ، وباعتبار آخر : تعدد حالات الأنا . وبرغم الشائع ، اعتماداً على ما اشتهر من نظرية التحليل التفصلي وإريك بيرن<sup>(٤٩)</sup> ، من أن هذه التركيب هي حالات الذات (والوالدية) والتناضحية والطفولية ، فإن المسألة أكثر تعقيداً ، وتكتنفها حقيقة الأمر ، ومن خلال تبني المفهوم الأحدث للبصم<sup>(٥٠)</sup> وفعلنة المعلومات<sup>(٥١)</sup> على مستويات متعددة ، نستطيع أن نفهم العلاقة الوثيقة بين الإدراك الاجتماعي ، والذاكرة الكلية ، وتعدد التنظيمات البيولوجية (بنيات الوعى) ، وبين مفهوم تعدد الذوات<sup>(٥٢)</sup> . وأهمية هذه الإشارة هي أن هذا التعدد يمثل أولاً : الثروة الأساسية التي يستمد منها الإبداع مادته ، وثانياً : أن الإبداع يتجلى من هذه المستويات المتبادلة في الأقوال العادية بنية جديدة من خلال تألفها الجذلي للنشاط . ويعتبر آخر فإن الإبداع ينشط أكثر من مستوى من مستويات الوعى (على أساس أن كل منها تنظيم كامن وليس مجرد معلومات) ، من كمونها في صورتها المجازية أولاً ، ثم من خلال التنشيط ودمجها ، ليتم التخليق الجديد الذي يظهر في شكل النتائج المبدع<sup>(٥٣)</sup> .

ويصبح النقد الأدبي ، إذ يوابك هذا المنطلق المعرفي ، نشاطاً إبداعياً من حيث إنه النتائج الأولية للثأر من واقع تشييط نشأ من النص الأدبي موضوع الدراسة .

وهكذا نجد أن ما يسمى علم نفس الوعى هو أقرب ما يكون إلى طبيعة النقد الأدبي . ويتأكد هذا بوجه خاص حين نعرف أن طريقة الدراسة إنما تتم أساساً باتباع المنهج الفينومينولوجي .

فكأننا بعد هذا العرض السريع نركز - من منطلق ما نتبين من رأى - على نشاطين معرفيين من بين ما ذكرنا ، وهما علما السيكيوباثولوجي (ووجهه الإيجابي لدراسة الصحة الفارقة في حالة الإبداع) ، وعلم نفس الوعى . ومساحة التداخل بينهما تكاد تجعل النشاطين ينطبقان من عمق معين - فضلاً عن أن منهج الدراسة في كل منهما هو - أساساً - المنهج الفينومينولوجي .

## ٦

ولكن ، وقبل أن نتطرق إلى الجزء التطبيقي من هذه المقدمة ، يجدر أن نشير في عجلة إلى ما يسمى بمدارس علم النفس ، وهي تتضمن بوجه خاص مدارس السيكيوباثولوجي ؛ فقد تعددت هذه المدارس وتنوعت بحيث أغرت بأن ترفض جميعها . لذلك فعين يقال إن ثمة نقداً نفسياً فلا بد أن نتوقع أن يجدد الناقد

الأدب في مستوياته الإنسانية والتقديرية على حد سواء . وأول ما ينبغي مواجهته من تناقضات هذا النشاط المعرفي هو أن يكون ثمة علم ، ثم يكون موضوعه ليس قائماً في الوعى ؛ فالواقع أن اللاوعى هو في غير متناول الدراسة إلا من خلال مظاهره في الوعى . لكن المحللين يرون في ذلك رأياً آخر على أساس أن «الشعور الظاهر نفسه لا يعدو أن يكون إنكاراً لهذا اللاشعور ، ونفياً له»<sup>(٥٤)</sup> . وعلى ذلك فإن الدراسة المتوقعة لهذا المحتوى تعتمد أساساً على القدرة على الترجمة المعقدة من ظاهر الوعى إلى حقيقة اللاوعى ؛ . . . فإن كشف فرويد هو بمعنى ما كشف لغوي<sup>(٥٥)</sup> . وهي لغة جديدة حصاً ؛ وهذا يتطلب بدوره «معجماً» سابق الأعداد (غالباً) ، ومتجرماً فائق المهارة . وكان نتيجة تضخم المعجم وثباته مع تواضع المهارة ، أن تعسفت التفسيرات وتمادت في تقييم «الرمزية» في العمل الأدبي ؛ وهي ليست رمزية مستقاة عادة من مضمون العمل الأدبي ، وإنما هي مستعارة من أبجدية التحليل النفسي الكلاسي (الفرويدى) ، التي كادت تستقر على مقولات بذاتها ضد طبيعة تطورها الحتمية . ومع التركيز على أن لغة اللاشعور هي لغة مصورة بدالية ، وأن التعبير أقرب إلى العيانة ، فإن ظهور هذه اللغة بصورتها المباشرة في الشكل الجديد للعمل الأدبي (أدب الحلم - وتيار الشعور) لم يثن أغلب المهتمين بهذا الفرع المعرفي عن الإفراط في الترجمة ، ليذهبوا مباشرة إلى مواجهة المادة التي لم تعد لا شعوراً ، بل شعوراً مباشراً برغم عدم علمه ، مواجهة مبدعة متحررة من وصاية النظرية . وهكذا نجد أنفسنا أمام واقع يكاد يقول : إنه لا يوجد إلا الشعور (الوعى) وإن اختلفت مستوياته ولغاته . ومن ثم ، حتى الاتجاه الذي يركز على الوعى أن تكون له منظومته المعرفية تحت اسم علم نفس الوعى .

٣- وهذا الاسم «علم نفس الوعى» غير شائع بالدرجة التي يستحقها ؛ فأغلب أهل «علم السلوك» لا يعترفون بالوعى وسلوكاً قابلاً للدراسة في ذاته ، وإنما في محتواه . وأصحاب علم اللاوعى لا يرون في الوعى إلا قناعاً لما هوته أوفنياً لا يخفيه . كل ذلك برغم أن الوعى هو النشاط الواسع اللازم لكل الوظائف النفسية ، المتداخل فيها ، والمحتوى للأحداث بذاتها ، المصنوع منها ؛ كل ذلك معاً في آن واحد . وهو النشاط الكل الواسع الذي يمثل البنية الأساسية لأي سلوك جزئي ، كما أنه متعدد فيه والمستويات التي تتبادل وتتفاضل في تضافر ولا في متناوب متصاعد دائماً .

وقد استعمل الطبيب النفسي هنري إي<sup>(٥٦)</sup> هذا التعبير وعلم نفس الوعى ، ليؤكد أن النشاط النفسي بعمامة (في الصحة والمرض على حد سواء) ليس إسيكولوجية الوعى ؛ أو هو البنية المحصلة لكل المستويات المنظمة هيراركي (النابعة من التاريخ الفيلوجيني والأنتوجيني) .<sup>(٥٧)</sup>  
على أن هناك مدارس لا تلتزم على نفسها هذا الاسم المباشر (علم نفس الوعى) ، لكنها تعطي أهمية قصوى للإرادة والحركة

٢ - إن المبالغة في التركيز على تلكؤ هملت في تنفيذ ما تلقاه من الشيخ (الوالد) هو أمر غير مفهوم ، فالأصل فيها يُتلقى عن طريق المألوسة أو الحلم أو الخلد .. الخ في هذا الوقت المبكر من الاضطراب هو أن يقابل بالثك والمراجعة ، فهذه المراجعة تملن تمامك الشخصية نسبياً ، في مواجهه هذا الوضع الآخر (التنظيم/البينة) الذي نشط مستقلاً ليعلن ريته أو يعمل اقتراحاته في شكل شبح أو صوت ، كما يدل التردد أيضاً على أن العملية التذككية ما زالت في بدايتها لم تستتب بعد ، فالتوقع (بل الواجب) أن يتأجل التنفيذ حتى يتحقق هملت من حقيقة هذه الرؤية ، وربما طبيعتها ، ثم يدبر الحطة وهو يدرس جدواها . ثم إنه - حتى بعد ذلك - لا يوجد إلزام بالتنفيذ لمجرد أننا نتوقع ذلك بحسبة منطقية سخيفة ؛ لأن دور الفن هو أن يتحدى هذا المنطق الجازم والحساب المسطح (مَن قتل يقتل ، ومن سمع هاتفاً يجيبه . لماذا؟) .

وهذا المنطق المسطح هو الذي يرر - أحياناً - اتهام هملت بالجنين والضعف ، وكان الموقف يحكم عليه من منطلق أخلاقي وأخلاقي من ؟ أخلاق العامة أحادية النظرة . إن الفن يحرك الطبقات الأخرى ، وإلا فلا «فن» ، واستجابة هملت كانت على أكثر من مستوى ؛ فهو قد تفاعل حقاً مثلاً توقعنا ، واستجاب للهافت من حيث المبدأ - وخطط للانتقام ، إلا أنه «رأى» أبعد مما حسبنا ، فثارت قضايا أكثر جوهرية وأخطر أثراً .

ذلك أنه واجه الطبيعة البشرية في تركيبها المتكاثفة من ناحية ، وفي مسار نموها من ناحية أخرى ، (كما سيأتى) .

٣ - مساهمة لهذا الاستغراب الأخلاقي المنطقي بدأت محاولات النظر والتفسير ؛ وكان من أكثرها قبولاً التفسير التحليل النفسى الذى يقول : إن هملت تقمص عمه باعتبار أنه (هملت) هو القاتل الحقيقي (لوالده) ، وما عمه إلا أداة تنفيذ أحلامه التى تمثت قتل الوالد للاستحواذ على الأم (ومضاجعتها) . وهذا التفسير المؤسس على ما يسمى عقدة أوديب يحتاج إلى مراجعة<sup>(٥٤)</sup> .

وقد آن الأوان لنقرأ العمل من منطلق تركيبى ذى أبعاد أرحب ؛ فالنظيم «الوالدى» (من منظور تفاعلات نظرية إيقاعى)<sup>(٥٥)</sup> هو كيان داخل النفس يقابل «بشكل ما» الكيان الوالدى خارج النفس ، وهو لا يرتبط «بالوالد» بالمعنى الأسرى الجنسى الأدبى ، وإنما يستمد تركيبه من «منطبعات» كلي ما يمثل السلطة . ثم إنه يمثل - في نفس الوقت - أشكالاً متعددة - وأحياناً متناقضة - من التنظيمات الوالدية (فوالد هملت هو والده ، وأمه ، وعمه ، ومسلكه ، وهو .. جميعاً .. وغيرهم) . ومن ثم فإن صراع هملت (ومن ثم تردده) كان نتيجة أن حادث القتل قد نشط التنظيم الوالدى الداخلى وقلقله ، في الوقت الذى كان يُنتظر فيه - تلقائياً - أن يتقمص الوالد الميت على نحو أعمق . وترجع

مدرسة بذاتها ، أو يعلن موقفه الانتقائى المسئول تماماً . ولنتذكر أن المدارس النفسية لا تختلف في المنهج أساساً ، وإنما في التصور النظرى والقيمة . . . فبما يتعلق بما هو إنسان ، وتركيبه ، وإحتمالات تغير هذا التركيب في النمو الصحى والتدهور المرضى على حد سواء . على أن الأسلوب الانتقائى لا تحدده مهارب الاستسهال ، وإنما توجهه «رحابة المعرفة» ، مما يتطلب قدرة فائقة على الترجمة من منظومة معرفية إلى أخرى . وهو في نهاية الأمر سوف يشمل - لذلك - المعاشية وإعادة الصياغة الخلاقة ، مع استعمال أبجدية نفسية من مختلف المصادر بتوليف ذاتي جديد . ويصعب حينئذ التركيز على أن هذا النقد هو نقد نفسى بالضرورة ؛ لأنه لا يعدو أن يكون نقداً مبدعاً أولاً . . . مستعملاً الأرضية المعرفية بعامة ، بما فيها المعارف النفسية . وقد يكون هذا هو نفس الحال بالنسبة للإبداع الأدبى بعامة ، إلا أن الفرق هو أنه في النقد الأدبى قد تظهر المعارف بشكل محدد ومباشر ؛ أما في مراحل خلق النص ابتداء فلا تظهر هذه المباشرة أبداً (في الأعمال الجيدة) .

وعلى ذلك ، فإن قوة النقد وأصالته إنما تنبع من تماسكه الداخلى وإضافاته الخلاقة ، بغض النظر عن اللغة المستعملة ؛ نفسية أو غير نفسية .

## ٧

وقد آن الأوان لنباشر التطبيق والمراجعة . ولنرجع أولاً إلى المثلثين السابق الإشارة إليهما (هملت - وديستوفسكى) ، فيعد أن رأينا تماثل التفسير التشخيصى ، نتقدم خطوة محاولين الانتباه المرئ لإعادة تخليق النص من واقع معاشية مباشرة ، فنقول :

١ - إن رؤية شبح والد هملت المقتول بواسطة صديقيه أولاً إنما يضعنا مباشرة في مواجهة ظاهرة هي أقرب إلى الأسطورة ، أو التخيل الجمعى ، أكثر مما يذكرنا بحالة «فردية» ترى هلوسات بصرية وسمعية لا يراها غيرها ؛ لأن الإصرار على الاقتراب الشخصى من «الحالة» لا بد أن يضعنا في مواجهة ما يسمى بالجنون الثلاثى Folie à Trois من النوع المدعى contaminée أو المتزامن Simultanée . لكن مسار المسرحية وتطور الأحداث لا تبرر أياً منها ؛ فالهلوسة بدأت أولاً عند من لا يهمه الأمر (مباشرة) ، ثم انتقلت إلى صاحب القضية ؛ كما أن الظروف الوجدانية بين «الأصدقاء الثلاثة» ليست متماثلة لدرجة تجعل اضطراب إدراكهم متزامناً إلى هذه الدرجة . لكل ذلك لا تصيح الهلوسة مفتاحاً لمرض هملت ، بل لا يصيح المرض مطروحاً أصلاً كاحتمال حقيقى أو تفسيرى . والفن يسمح بتواجد «الوعى الآخر» بجوار «الوعى السائد» دون حاجة إلى مرض أو تشخيص .

وربما كانت مشكلته مع أمه (تنظيم والدي أيضاً) هي على نفس الوتيرة مع اختلاف نوع القهر ؛ فظهر الأم هنا هو سيطرتها الانتلاكية لطفل (همت) طفلها المتعبد أبداً . وعلاقة همت بأمه وأبيه هي أوضح دلالة على الفكرة التي ذهب إليها «رولو ماي» Rollo May تأكيد أن الصراع الأساسي - بغض النظر عن شكله الظاهري - هو صراع النمو للاستقلال . وهذا ما حاول أن يفسر به شخصية «أوريست» (انظر بعد) . وهذا الرأي ينطبق على حالة همت أكثر مما ينطبق في حالة «أوريست» ، حيث تعلن هنا المشكلة صراحة بلغة النمو والكينونة<sup>(٥٧)</sup> ، وحيث يصبح قتل (التخلص من) العم (بعد) الحرمان من الأب بمثابة إعلان «إجهاض» نمو همت .

وهذا الحرص على النمو - ضد الرغبة في الحرب بالبر فالإجهاض - هو الذي يفسر عواطف همت تجاه عمه ؛ فهو «غريب مكروه» ؛ لأنه «لازم لسد الحاجة وإكمال المسيرة» وفي نفس الوقت هو سبب في هذه الانحناءة العنيفة في مسيرة النمو على نحو لا يحتمل . إذن فمن الضروري أن يبقى ، وفي الوقت نفسه من البديهي أن يدفع ثمن فعلته . وهذه الثنائية العاطفية هي امر طبيعي تجاه «الوالد» (في الداخل والخارج) . وكونها تنبئ نحو العم هو دلالة على أن العم «الآن» يقوم بدور الوالد ؛ بل تتناقضاته الطبيعية . وشيكسبير لا بدع مجالاً يسمح لنا برفض هذه الطبيعة (حتى لو خفنا منها أو أجلبنا مواجهتها بمحاولة تفسيرها) . وموقف همت في مواجهة أمه كان بادياً ، بل في علاقته بأوفيليا كذلك .

وعلى ذلك فإن رفضنا «لما هو نحن» هو الذي قد يفسر ادعاءنا علم الفهم ، وسارعنا لتهام المؤلف بالغموض . وحتى التفسيرات الأدبية الجنسية إنما تستقطب قضية النمو إلى صراع جنسي ثلاثي أو أكثر . وقد ثبت أنه ليس سوى إسقاطات لتركيبات قائمة تبحث عن «مجال» في الخارج يساعدها في الجدل الصعب ، وقد تتخذ شكلاً جنسياً<sup>(٥٨)</sup> أو غير ذلك . فالمشكلة هي أساساً «أو يكون أو لا يكون» ؛ ولها أشكال متعددة ومسالك مختلفة . وإذا كان الجنس هو أحد هذه الأشكال أو المسالك ، فالعدوان (غريزة أسبق وأخطر) هو وسيلة أخرى . وقد أدت الغلابة في التفسيرات «الجنسية» إلى تجاوز المشكلة الجوهرية «الكينونة» ، ثم إلى تجاوز تقييم دور العدوان في ذاته في رحلة النمو لتحقيق الكينونة ، حتى إنه كلما اطل العدوان برأسه سارع المحللون المفسرون إلى البحث عن دافع «جنسي» وراءه ، وكان العدوان ليس دافعاً بقائياً تطورياً في ذاته ، وكأنه لا بد أن يجد ما يبرره في دافع آخر وليس في صلب الحياة نفسها .<sup>(٥٩)</sup>

\*\*\*

ثم نعود إلى موضوع التردد الذي أدهش الناس وحيث التقاد ، وله أكثر من مظهر في المسرحية ، سواء في الأحداث أو

هذه القفلة دون التخصص إلى كيان همت الحساس المرن النامي الموق معاً . وهكذا واجه همت مشكلة نموه الأساسية ، وليس مشكلة الثأر لأبيه ؛ فأبوه في الداخل ، وسيزداد «دخولاً» كلما تخلص «فيزيائياً» من «أباه» الخارج ، دون استيعاب أو تمثّل ولا في . وهذا ما جعل همت يكاد «يكشف» هذه الخدعة التي يستدرجها إليها الشبح<sup>(٦٠)</sup> ، بدلاً عن مسيرته النموية الذاتية . وهكذا وجد همت نفسه ملقى في «مأزق نمو» لا يسعفه فيه كل الاقتراحات المطروحة (من ذاته وأشباهه وأصدقائه وأمه جميعاً) - ذلك أنه يقتل العم والحلول محل الوالد لن يكون إلا والده ؛ وهو يترك العم والحرب بعيداً عن المواجهة لن يكون نفسه النامية ، بل نفسه الهاربة والوالد المقتول يداخلها يعايرها ويلاحقه . وحين يلتقط همت هذا المستوى من الصراع (ليس بالضرورة التقاط عدداً منقطاً) يعلن بصريح العبارة طبيعة القضية وأنها قضية نموه الكيان في مواجهة الداخل والخارج معاً . إذن فالسؤال ليس هو هل يقتل العم ، أو يؤجل قتله ، أو يسرب من مواجهته ؟ ؛ ولا هو في «هل يستولى على الملك فيضاحج الأم (في خياله) ، أو يظل طفلاً سلبياً معتمداً يضاحجها في معركة سرية أيضاً ؟ . السؤال هو ما صرح به ، نتيجة المواجهة والقفلة «أن يكون .. أو لا يكون» - «يكون» نفسه ، مستقلاً عن الوالد ، متمثلاً له في الوقت نفسه ، إذ يستوعبه نتيجة للمواجهة الجدلالية البائتة ؛ أو «لا يكون» حين يصبح صورة والده (أي والده) ، أو عكسها تماماً حتى لو كان اسمه (همت) ؛ فهو في صورتين «لم يكن» الحقيقة التطورية الصاعدة منه ومن والده معاً ، بل ظل إما والده نفسه ، ولما عكسه ؛ وهذه هي «اللاكينونة» . وفي مواجهة هذه القضية الجذرية لا بد أن تعاد حسابات قتل العم بمحاولة الإجابة عن السؤال : ثم ماذا ؟ هل هذا القتل - إن تحقق - سيخمد اتجاه الكينونة أو سيلقي أحد شقي الصراع الذي هو أحوج ما يكون إليه في هذه المرحلة الحرجة ، بعد أن ألغيت مواجهته مع والده المقتول ؟ إن الصراع إذن ليس بين «والد» غريب لا بد أن يخفى كما اختفى الوالد القديم ، ولكنه صراع مع «وليس (ضد)» «والد داخل» لا يخفى باختفاء أصله في «الخارج» ، بل يلزم أن يتعمق تنظيمياً مستقلاً ، ثم يهارج بإسقاطه إلى الخارج على «والد» أو «عم» لتقلب المعركة جزئياً إلى معركة خارجية ؛ إذ لا بد أن يواجه هذا التنظيم المتمتع في الداخل مثيراً من الخارج . وباستمرار الرحلة بين الداخل والخارج يتولد البناء الولائي للمخلوق الجديد ، ويكون همت الذي هو ليس «مثل» ولا «عكس» والده ، بل «هو» ما نما من خلال هذا التنظيم السلطوي الجاهز وعلى حسابه ، دون يتره أو إغفاله . مرة ثانية : كان التحدي الذي ألقي في وجه همت دون هوادة هو إدراكه أن نجاحه في قهر سلطة الخارج «والد .. فالعم» ، والتخلص منها ، هو نجاح فاشل ؛ لأنه يؤدي إلى إنهاء معركة هو أحوج ما يكون إلى حوضها .

بوصفها المتاح - ليست سوى تنويعات لنويات الصرع . ومع ذلك فإن لم أقصد اختزال حالة ديستوفسكى إلى «مرض الصرع» على أساس أنه ليس له علاقة بإبداعه ، بل لعل العكس هو الصحيح . وقد تناولت هذا الموضوع في دراسى لروايته الناقصة تيوتشكازن فالونفا<sup>(١٦)</sup> ، حيث نهيت إلى وجه الشبه ووجه الاختلاف بين التشبث المرضى والتشبيث الإبداعى ، وبينها وبين الإيقاع التوائى الدورى في مسيرة النمو ودورهما . والذى يهم أن أعليه هنا بإيجاز هو أن الدراسة الوصفية لما هو «صرع» في الطب النفسى ، والاكتفاء بتشخيصه وعلاجه بمضاداته ، هى حائل جلى دون أى فهم محتمل لهذه الظاهرة المتعددة الأبعاد ، والمعلقة لطبيعة تركيب المخ ونشاطه بنائياً وتوابعاً ، وهذا (الحائل) يعملنا ننظر إلى هذا المرض (وكل مرض) بحسب ظاهر شكله بمقياس الشذوذ والإعاقة فلا تتعمق منبه أو تنظيحاته أو بدائله أو أغاياته (ولا أقول أساساً أسبابه ودلالاته كما يركز التحليليون) . ومن هذا المنطلق اجتهدت أن أبين أن الوجه الإيجابى لهذا المرض هو الذى سهل على ديستوفسكى رحلات (الداخل والخارج) حتى اكتسب هذه القدرة الفائقة التى سمحت له أن يعيش شخصاً - بما في ذلك الأطفال - فيصف لنا هذه المساحة المترامية من الدراما البشرية الزاخرة ؛ إذ قد افترض هناك أنه «... لودب النشاط (الصرعى)<sup>(١٧)</sup> وانتشر (دون تفرغ فجائى شامل) .. وبدلاً من أن يعود الحال إلى ما كان عليه ، ترتبت المعلومات<sup>(١٨)</sup> الكامنة في شكل جديد ...» ، ثم «إن درجة النشاط الفجائى التى تفرغ في شكل سلوك صرعى مرضى ، هى ما يعنى الأطباء والأخصائيين ؛ أما درجة النشاط الفجائى الممتد ، التى تتيح إعادة ترتيب مبدع وتوليفه في شكل استمادة وإعادة معايشة وتنظيم وصياغة ونقل ، فهى الصورة الإيجابية للصحة الفائقة في حالة الإبداع .

وقد كان من ناتج هذا التشبيث الإبداعى التوائى في أعمال ديستوفسكى أمران :

الأول : أن معظم (وربما كل) المنطبعات الآتية من خارج ، والكامنة من الجذور ، أصبحت عرضة ولتعتمة مناسبة تجعلها لبنات جاهزة لبنا الإبداعى القياض . وقد يكون هذا سر تعدد الشخصيات وقبض الإنتاج وبراء التفاصيل في آن واحد . والثاني : أن هذه الشخصيات قد اصطبغت من جانب أو آخر بلون معاناته الذاتية التى لها علاقة مباشرة بالوجه المرضى لهذا التشبيث . ومن هذا نستطيع أن نفهم هذا العالم المائل من المرضى (تخصص ديستوفسكى الدقيق) ، وفي الوقت نفسه نفهم التنوع المائل في شخصياتهم ، بحيث يستحيل القول الساذج بأنهم ليسوا سوى ديستوفسكى .

وإذ نتذكر أن تلك المنطبعات الواردة الكامنة ليست في النهاية إلا ذوات تنظيمية داخل البناء النفسى ، يمكن أن يفيد فهم

الأقوال (الأشعار) أو الاستغراق في التفكير أو حوار الأحياء والأشياء .. الخ . والتردد - من متعلق تركبى - هو إعلان نشاط مستويين معاً ، بالتبادل السريع أو بالتناوب المتذبذب ، وإلى درجة أقل بالصدام المؤقت . وهذا ما ظهر جلياً في موقف التردد الذى أثار كل هذا التساؤل ؛ لأننا لم نتمدد مواجهة هذا التعدد الذى هو طبيعى للكيان البشرى . وقد تم تشبيث مستويين على الأقل من بنية هملت نتيجة لمقتل الوالد . وكما ذكرنا فإن الطبع (البصم) Imprinting الذى يظهر في شكل تقمص شامل كان خليقاً أن يتم فور المقتل ، فيقفز هملت إلى ما هو والده (ليس هو هاملت) ، ويحل محله (يحل الوالد محل هاملت) فيبدو قويا وشهماً منتقياً . غير أن هذا لم يحدث نتيجة لتشبيث الكيان الطفلى (مشروع هملت التامى) في نفس اللحظة ، فكانت المواجهة ، وكان الإسقاط إلى ما هو شبح ، وكان الحوار الذى لم يتم في الخارج ، ولم ينقطع في الداخل ؛ لأنه مع تشبيث الكيانين معاً انقلبت للمشكلة من «أنتقم أو أهرب» إلى «أكون أو لا أكون» . ولم يقتصر هذا التشبيث على المستوى اللاشعورى لنواجهه في الخارج بمحصلة نجاحه ، وإنما ظهر مباشرة في الوصاد الشعورى . وبما كان هناك نشاطان متزامنان يختلان الرضى معاً ، فلا بد من التردد بشكل قد لا يشل الإرادة فحسب<sup>(١٩)</sup> ، بل يشل الحركة ذاتها ، لدرجة قد تصل إلى الجمود ذاته . فالشلال المؤقت ، والانتظار الساهم ، والحديث الداخلى - كل ذلك يعلن هذا التعدد في «قيادة السلوك» .

لكن هذا التشبيث (معاً) ، الذى يظهر بوجهه السلى في شكل التردد الموق ، هو نفسه أساس النمو الولاقي الناتج من التناقض المواجهى . وثمة احتمالات أخرى تطل بوصفها بدائل يمكن أن نجد ملامعها في المسرحية ، ويمكن أن نقول إن التشبيث معاً قد يظهر في شكل أتروء الكيان ، أو المرض الليل ، أو يدفع إلى الاغتراب بالإسقاط أو بالإجهاض بالقتل أو النكوص . وهملت كان يصارع طوال الوقت للنمو ، إلا أن كل البدائل كانت تطل عليه بلا هودة . ويظهر ذلك أكثر جلاء إذا ما عشنا المسرحية شعراً لم نكتف بروايتها أحداثاً .

وهكذا نجد أن التفكير البنائى نقلنا من مستوى «لماذا حدث» إلى مستوى «ماذا حدث» . وهذا المستوى الأخير يمكن أن يكون «حضوراً في ذاته» ، يسمح بأن يعايش «مباشرة» قبل الإسراع إلى فك الرموز أو الترجمة<sup>(٢٠)</sup> .

\*\*\*

ثم تنتقل إلى المثال الثاني «ديستوفسكى» ؛ فقد أوضحت فيما سبق خطأ (التشخيص) الذى حاول أن يستنتج أن نويات الإغواء والسوداوية والخوف من الموت كانت نويات هستيرية قبل الصرع ، ثم ذهب يستنتج من ذلك دلالتها على أنها تؤخذ مع شخص ميت .. الخ . وقد أثبت هناك كيف أن هذه النويات -

وبالنسبة للتراجيم فمن البديهي أن نختار العقد نموذجاً مناسباً . ولنبداً برأئته «ابن الرومي» .

يرى جابر فميحة في المنهج النفسي ، فيما يختص بالتراجيم الأدبية ، صورتين واضحتين ؛ هما الصورة الهادئة المعتدلة ، والصورة العذلية المتطرفة . وواضح ما وراء هذا التقسيم من شذوذهما ؛ ولكن اختيار التسميات يحتاج إلى مراجعة ؛ إذ لا يصح أن يشار إلى ما هو علمي بما هو متطرف ؛ فالتطرف يكون عادة في الاتجاهين موابكاً للحماسة الدينية والملاحية ، كما أن الهدوء والتواضع ليسا من صفات التحرر من النظرية ، وهما امتنايان مع التلقائية المبدعة التي ينبغي أن يتصف بها الباحث الطليق من النوع الأول ، بل إن هذا الباحث - وهو العقاد في ابن الرومي - يمارس عملية متفجرة ومقلقة ؛ إذ هي خلقة وطلقة ، في حين أن الباحث من النوع الثاني - العقاد (والنبي) في أبي نواس - يسير مكيلاً بأبجدية ملزمة . لذلك فإني أقترح - مؤقتاً - أن نسمي الصورة الأولى (ابن الرومي) التقيد النفسي التلقائي المبدع ، في حين نسمي الثانية (أبا نواس) التقويم النفسي المحدود<sup>(٣٧)</sup> . والآن ، إلى الأمثلة :

#### المثال الأول :

حين يتكلم العقاد عن «الطفولة النامية» التي تصف ابن الرومي ، تلك الطفولة التي «لا تحف ولا تشبه»<sup>(٣٨)</sup> نشهد له بالتلقائية والإبداع . وفي نفس الوقت فهو يتحدث بلغة نفسية صريحة وسليمة ، يصنف فيها ما وصل إليه ، واعتزل في نفسه بشكل مباشر ، ويستشهد على صحته من شعر الشاعر وسيره . ثم يأتي «إريك بيرن»<sup>(٣٩)</sup> بعد ذلك بنحو ثلاثين سنة ليتكلم عن «حالة الذات الطفلية» في كل منا . ولو علم بذلك العقاد تفصيلاً - حسب ما تطور إليه فيما بعد - فلربما عدل (بغير وجاه) عن استعمال تعبير «النامية» ليلتزم بلغة العلم . فإريك بيرن يتكلم عن «ذات طفلية» ، لكنها لا تتصف بالنماء المتجدد كما توحي الكلمة التي اختارها العقاد وصفاً لما «رأى» ، بل إن الذات الطفلية - من منظور بيرن - تذوب فيها أسماء «الناضج المتكامل» Integrated Adults باستمرار الضيق الحقيقي . لكن العقاد بحسبه الأدبي أعطانا بعداً أصيلاً لاحتمال أن «ينمو الطفل فينا طفلاً» . إذ يكتسب قدرات متزايدة مع احتفاظه بحلاوة طفولته ونقاء صدقه وتلقائيه ببساطته . والعقاد لا يشير إلى فاعلية نضارة الطفولة في دفع الإبداع - وهي عملية أصيلة وعامة ، ولا تتمتع بمفهوم بيرن - ولكنه يشير إلى ظهور «ملايح» هذا الطفل النامي في «محتوى» الإبداع ونبضه . كما أن تعبير «الطفولة النامية» ليس هو المرادف المباشر لتعبير «الطفل الكبير» ، الذي وصف به العقاد ابن الرومي في موقع آخر ، حيث إن استقبلت التعبير الأول بما يشير إلى طفولة دائمة التجدد والنمو والنضارة ، في حين أن تعبير «الطفل الكبير»<sup>(٤٠)</sup> هو تعبير

برجسون<sup>(٤١)</sup> حين يرى أن مؤلف الدراما «لا يحتاج أن يرى شخصوه في الحياة من أجل أن يصورهم ، وإنما هو يستخرجهم من ذاته التي تضم إلى حالة الإمكان ذوات أخرى كان يمكن لأي واحدة منها أن تكون ذاته لو وافت الظروف وطاوعت الإرادة . فشخصية مؤلف الدراما تضم شخصيته التي يعيشها لنفسه ، وتضم إلى ذلك عدداً من الشخصيات غافية أو نائمة ، لا يزيد هو على أن يوقظها ، فإذا هي تتحرك وتسمى ، وترقص رقصها المقابري ، فيأخذ يصورها»<sup>(٤٢)</sup> .

فديستوفسكي إذن مدين جزئياً لمرضه - ونحن كذلك . ولكن لا بد أن يتضح أن المرض في ذاته ليس هو المعنى صاحب الفضل ، وإنما التنشيط الباعث له أو لبديله ؛ ذلك لأنه لو يلتقط هذا التنشيط الثوب في عملية وإفاعة إبداعية ، فإن صاحبه سوف «يرتد» إلى وجود ساكن أدنى . فالاختلاف في «جرعة النشاط» وما ترتب عليها ، وكيفية استيعابها . والإبداع هو المسار الإيجابي المركز لهذه العملية . والنمو يمثل المسار الإيجابي الممتد ؛ أما المسارات السلبية فهي الإجهاض الصرعي ، والتناثر التريكي ، والتجمد المشوش ، وما يصاحب كل ذلك من مظاهر مرضية . وقد تمنا نستطيع أن نخلص إلى نتيجة تقول :

إن التفسيرات «الرمزية» و«العلمية» تزداد كلما قلّت معارفنا عن الظاهرة المعنية ؛ تزيكياً بنائياً حالياً ، ومعنى غائباً مباشراً . فتفسير نويات ديستوفسكي قبل الحالة الصرعية ، بعلاقته بالوالد بدت مناسبة حين افترضنا إلى معلومات كافية عن أشكال الصرع الأخرى ، والتسربك البنائي للنشاط الصرعي ومكافاته ، واختزال شخص ديستوفسكي إلى ما هو «ذاته» ، و«ذكرياته» تحت تأثير تأثره بمرضه ، بدا لافتاً حين افقدنا فكرة «تعدد الذوات» و«وحدات الأنا» ، وما يمكن أن يجري عليها من تنشيط يومي عادي (أثناء الحلم) أو فجائي مجهض (في نوبة الصرع) أو بنائي وافي (أثناء الإبداع) .

وبديهي أن هذا الاجتهاد هو ما استقبل به ديبى - بأرضيق المعرفة الخاصة - ما هو ديستوفسكي شخصاً ومبدعاً ، دون إلزام يحتم علمي معين .

#### ٨

اخترت المثالين السابقين لشيوعهما أولاً ، ثم لأني سبق أن تناولتها في مناقشة مخاطر الاختزال الشخصوي ثانياً ، ثم رأيت أنه ينبغي أن انتقل إلى أمثلة مقابلة من واقعنا الخاص ، فأبدأ بتراجيم اتبع المنهج النفسي ، ثم أنحو إلى مراجعة عينات معدودة لتقديصوص أدبية بنفس المنهج ، وسوف ألتزم في حدود لقدمة أن أراجع النقد وما استشهد به ، دون أية إضافة من النص الأصلي ، فهذه مرحلة لاحقة إن أتيت لها الفرصة .

أكثر سكوباً. ورؤية العقاد مقبولة في الحالتين ، والسياق يسمح بالاستنتاجين ، وربما يرجع ذلك حقاً إلى ضعف «الوصائية» العلمنسية على فكر العقاد آنذاك .

والمسألة تحتاج إلى بعض النقاش ، فالعقاد كان يرى أن كل «اعتراف» شجاع دمي كما في الداخل» هو نوع من البراءة الطفلية ، مع أن ذلك قد يشير أساساً إلى قدرة الشاعر على المخاطرة برحلة الداخل / الخارج بأقل قدر من الخيل النفسية الدفعية . لكن السياق كله – أو أغلبه – يجري في صالح قبول رؤية العقاد كإضافة محدودة من قارئ ناقد حساس .

٢- إن ما هو طفلي ، إذ يرى في محتوى نتاج شاعر ، إنما يحتاج إلى عمق مناسب لنرى تكامله مع ما هو واقع وكهل وغير ذلك مما تشكلت منه المسيرة الولايفية التي لا يمكن استيعابها إلا باحتمال رؤية – وممارسة – مواجهة الضدين للتفاعل الخلاق والتوليد التصاعدي . ولكن يبدو أن العقاد لا يحتمل ذلك أصلاً ، واهتمامه المفرط بتأكيد نمط محدد للشخصية إنما يشير إلى موقفه الساكن ، ومن ثم تسكينه لما يرى . ولم يجل ما اقترحه من مسألة «مفتاح الشخصية» من هذا السكون والميل إلى الاستقطاب والاختزال ، فهو يميل غالباً إلى افتراض رجحان أحد الضدين ، ويلتزم التؤوليات لظهور الضد المقابل . وعلى سبيل المثال نراه يفسر شهادة ابن الرومي على نفسه بالحدق بأنه ادعاء للحدق وليس حدقا ، أو بأنه لتخويف الناس من قدرته على الحدق ، أو بأنه كان يتعاطى صناعة البرهان فأحب أن يتمتع قوته في المنطق والفلسفة<sup>(٧٢)</sup> ، ويستشهد على ذلك – ضمن شواهد أخرى – بأنه قد الحدق كما مدحه . وكل هذه الاستنتاجات والدفاعات تشير إلى أحادية زاوية الرؤية نتيجة للمعجز عن استيعاب الحركة الجدلية ، وعن عدم تحمل مواكبة «قفزات النمو الكيفية» . وقد يرجع ذلك إلى شخصية العقاد الصارمة – برغم موسوعيته – كما قد يرجع إلى منهجه الفكري الذي يميل في أحيان كثيرة إلى الإفراط في «الانقطاع» – فالتمعيم<sup>(٧٣)</sup> . وقد يكون الشاعر ذاته (ابن الرومي) لم يحتمل هذا التناقض ، فسارع بالتراجع رغم روعة الرؤية . ولكن من أين لابن الرومي أن يقول :

وما الحقد إلا نوام الشكر في الفتى  
وبعض السجاسيا ينتسب إلى بعض

إن هذه الرؤية ليست طفلية ، ولا هي جزءة ، ولا هي تحتاج إلى تأويل . ومهما تراجع الشاعر في البيت التالي فخص الحدق بلدى الإسماء ، وخص الشكر بحسن القرض<sup>(٧٤)</sup> ، فإنه قد أبلغنا رؤية متداخلة لا فكاً منها وهي تعلن لحظة حدس عميق ، اكتشف فيها كيف ينتسب الحدق إلى الشكر والعكس بالعكس . وهذا الاستباب لا يقتصر على وحدة الأصل بل على ولأول المسار . ثم يتراجع الشاعر – وله ذلك- ويؤول الناقد -

وله ذلك أيضاً . ولكن يظل الاستقطاب الأخلاقي أضعف من الخدس الشعري . وإذا كان العقاد قد سمح لنفسه برؤية اقتراب الضدين بتبادل سريع وربما تعاورته الحالتان في لحظة واحدة<sup>(٧٥)</sup> ، فإنه (العقاد) جعل نتيجة ذلك هي (الحيرة) وليس الاستيعاب المحتمل . ومن ثم ذهب العقاد بنفى الحاجة تلو الحاجة حدق ابن الرومي أصلاً ، ويذهب إلى أن اعترافه به أدل على عدم وجوده . والناقد هنا أولى باللوم من الشاعر ، ذلك أن «حركة» بصيرة الشاعر المخترقة لطبقات وعيه ذهباً وإياباً قد تفرض عليه رؤية ما لا يحتمل ، وقد يتراجع ، وقد يعود ، والناقد يواكب «حركته» هذه ، لا ليبر تناقضاتها ويرجع أحد شقيها ، وإنما ليجمع مفرداتها في كل جديد لم يقدر الشاعر بفيض صوره أن يلم به . لكن العقاد بتفسيره النفس الأحادي البعد ، اضطر إلى تثبيت عامل غالب بقيسه بمقياس محدد الوحدات ، وأغفل – مضطراً في الأغلب – الوضع الدائم النمو لما هو شعر وشاعر ، حيث تكون الصفة الأساسية هي عنف الترحال بين الداخل والخارج ، وسرعة الانتقال من «مستوى رؤية» إلى «مستوى رؤية آخر» ، إلى مستوى سلوك ، بحيث تتلاحق الصور الشعرية وكأنها بلا رابط واحد ، على نحو يحتاج إلى تأويل نقدي . والواقع أنها تحتاج إلى عمق لأم ، لا يتم إلا بمواكبة ممسكة بالأطراف جميعاً . والتفسير النفسي (الأخلاقي والطبيعي معاً) يفترض منظومة معرفية شائعة تعينه على تأويل التناقض الظاهري بشكل ما ، فتسكن النظرة وتضلل الرؤية : (١) «فالطوبى على الصراحة لا يكون مطبوعاً على الحدق» ، أو (٢) «إن الحقد لا يشهد على نفسه بحقه»<sup>(٧٦)</sup> . وهو يلقى الرأيين كالقوانين ، والرأي الأول يقابل بين ضدين ليسا بضدين أصلاً ، بل إن الحدق يستلزم قدراً من الصراحة حتى يطلق إرادة العدوان التأثيرى من عقابها ، واستعمال تعبير «المطبوع على» مجرماً من رؤية معرفة الشاعر مع «طبعه» وهو ينقله أو يخترقه أو يتجاوزه . والرأي الثاني لا يوجد ما يبرر التسليم به كقاعدة أخلاقية أو طبيعية ، فمن الحاقدين من يفخر بحقه ، ومهم من يؤجر ليجحد ويمجد . والتراث والقصص الشعبي ملء بما ثبت ذلك ، ولكنه الانقطاع فالتمعيم .

ونخلص من عرض هذا المثال المحدود إلى القول :

«إن العقاد بغلبة طبيعته أحادية النظرة (بمعنى الاستقطاب لا بمعنى ضيق الأفق) ، لا يحتمل مواجهة التناقض (ربما في ذاته ابتداء وبالتالي في طفله الحبيب الكبير ابن الرومي ، فهو لذلك لم يستطع أن يراه حقوداً شاكراً في آن واحد ، فكان لزاماً عليه أن يفسر ويؤول ، وأسعفته معلوماته النفسية والطبيعية فوضع القوانين وأقن ، وكان في ذلك القرار» الخساح المحق الموضح لجانب رؤية وضوحاً نحن أحوج إليه ، ولكنه مجرد جانب . ولم تكن قد أصابته – بعد – وصاية تحليلية نفسية ، أو طلبة غدد صمائية ، كما سيأتي حالاً

المثال الثاني : أبو نواس ، عند العقاد<sup>(٧٥)</sup> (والتوبيخ) :

لتكراره هنا ، حيث عورض بما فيه الكفاية ، وكان نقد طه حسين من أدق ما قيل في هذا الصدد ، برغم ما جاء به أيضاً من تجاوزات في الرفض .

وتقع في نفس السلة دراسة التوبيخ لأبي نواس ، حيث بالغ في تجاوزاته وتعميماته وتشخيصاته بما لا يحتاج إلى إعادة تنفيذ<sup>(٧٦)</sup> .

ونكتفي بأن نشير إلى أين يذهب بنا الإصرار على التفسير الأدبي سلباً . لقد ركز التوبيخ على أن أبا نواس قد قام بإحياء animation الحمر كأنثويًا بمسجد<sup>(٧٧)</sup> . وهو يفسر هذا الإحياء بأن أبا نواس أحس نحوها بإحساس جنسي<sup>(٧٨)</sup> ، ثم أحس بعد ذلك نحوها بأنها أمه<sup>(٧٩)</sup> . وهكذا تكتمل عقدة أوديب برغم أنف كل شيء ، مجرد أن شاعراً خاطب الحمر على أنها كائن حي يرضى ويستغنى ، أو أنها العذراء تفض عذريتها ، أو الأم ترضع طفلها . والتعيين Concretization والإحياء animation هما من أهم أدوات ما هو شعر ، دون أي حاجة إلى تفسير لاحق ، بل هما من أخص خصائص الفن بعامه ، دون إعلان شذوذ أو انحراف أو مرض أو أوديبية . ولو أننا تنازلنا عن حشر المعاني والصور في النظريات . فظهرت الحمر كما رآها أبو نواس وأحبها وطرب بها وطرب بها وعاتها وحللتها وشكرها وخصامها ووضع منها وألهمها . وكل هذا لا يصف إلا دقة إحساس شاعر سكر أو لم يسكر ، بل الأرجح ، أنه لم يسكر بالمعنى الغيبي الذاهل ، وإلا لما قال كل ذلك ، بل لنام أو هام على وجهه غيباً خبيراً . حتى المخمور العادي قد «يجي» الحمر تؤنس وحدته في ركن حانة مهجورة ، فترام - قبل أن يغيب - وهو يتأجج كاسه ويستلهمه ويواعده ، دون جنسية أو أوديبية . بل إن أبا نواس قد عاش خبرة تأثير الحمر بوعي فائق سبق اجتهد العلماء اللاحق ؛ فقد عاش - ووصف - فعل الحمر المباشر في «متعة» التركيب الواحد للذات ، ذات شارها ، فتعدد - دون جنون - كخطوة أساسية في طريقتها (الذات) إلى إعادة التركيب في إبداع محتمل . يقول أبو نواس :

وما السجين إلا أن ترائي صاحبا

وما السفنم إلا أن يستعتمنى السكرك<sup>(٨١)</sup>

«والمتعة» تحليداً هي اللفظ العربي الذي اخترته (دون ترجمة !!) ليصف هذه المرحلة المبكرة من البسط النموي أو المرضي ، التي تحقق فض التسوية المؤقتة أو الاشتباك الجاسد المحقق لوحدية الذات مرحلياً . وهي العملية نفسها التي تحدث - صناعياً - نتيجة للسكرك ؛ وهي العملية نفسها التي تسبق الإبداع<sup>(٨٢)</sup> . وأبو نواس لا يكتفي بذكر الظاهرة ، بل هو يصف تيجنتها من تعدد يعيه فيستوعبه فيدع به فرحاً شاكراً :

ما زلت أمتل روح السدن في لطف

وأستقي دمه من جوف محروج

من سنة ١٩٣١ إلى سنة ١٩٥٣ (من عمر ٤٢ عاماً إلى عمر ٦٤ عاماً) ازداد اطلاع العقاد - بداية - على المعارف النفسية وبخاصة التحليل النفسي . ويبدو أنه انبهر بمعطيات التحليل النفسي بخاصة ، لأسباب بعينها . وبالرغم من إعلانه قبوله للملاحظات التحليل ، وتحفظه إزاء تأويلاتها ، فإن منحه في الدفاع عنها (وبخاصة في مواجهة طه حسين) وأسلوبه في اتباع طرقها واستعمال أبجديتها ، يشير إلى اقتناع بتأويلاتها وليس فقط بملاحظاتها . وقد كان أثر كل ذلك «وحيث» على دراسته لأبي نواس ؛ فقد بدا أن هذه المعارف لما دخلت إلى فكره حرمته تلقائيتها التي ميزت ترجمته لابن الرومي . ويكفي أن نقرأ العنوان الفرعي لكل من الدراستين حتى نعرف الفرق بينهما : ابن الرومي ؛ حياته من شعره . أما أبو نواس فهي : دراسة في التحليل النفسي والتقدم التاريخي . . هكذا ، مباشرة !

وقد عيبت هذه الدراسة من أكثر من دارس وناقد وأديب بما ينبغي ، وبأقل مما ينبغي . ولا يمكن لغرض هذه المقدمة وفي حدودها ، أن أناقش بعض التجاوزات العلمية والتحليلية النفسية التي اضطر إليها العقاد في سته هذه وظروفه تلك ، ولكني أذكر القارئ بما أسميته ظاهرة «الانقطاع» «التعميم» ، فقد غلبت على الدراسة من أولها إلى آخرها . وأكتفي هنا بذكر بعض الملاحظات ؛ مثل :

١ - إن المعلومات الطبية (والفسيولوجية) الواردة عن «أسرار الغدة» (فضلاً عن أن كثيراً منها قد نسخ علمياً) لا مبر لها أصلاً ؛ فهي معلومات جزئية لا قيمة لها في شعر أبي نواس أو شكل جسمه أو طبيعة نموه (حيث لم يكن مريضاً بأي مرض غدي إطلاقاً ، وكما لا يوجد إلا ارتباط واه بين الشذوذ والغدد) . وحتى لو كان ، فإنه لا يمكن إثبات العلاقة بين وجود غدة الغدد الصماءية تلك والسلوك الفكري بخاصة ، والإبداع بوجه أشد تخصيصاً .

٢ - بالنسبة للتحليل النفسي (وبرغم تحفظ العقاد الموقوف عن التنفيذ كما أوضحنا) فقد ذهب إلى استعمال جزئيات المعلومات من أمثال «الزامة التليس» ، «الزامة الارتداد» الخ ، بشكل محدود ، وبالمفهوم الذي عثر عليه ، ربما بالمصادفة . فالارتداد - مثلاً - يقول عنه إنه من لوازم الترجسية ؛ «فهو الذي يعرف أحياناً باسم الصفات الثانوية» (!!) ثم يشرح شيئاً أشبه بالتقتصص ؛ ولعله يقصد الارتداد . وهو كذلك يبالغ في دلالة ما يبدو أنه لا شيء ويرجمه إلى الترجسية ، برغم أن ثنائية الجنس ، من عمق معين ، هي من ألزم أرضية الإبداع . ويعض في سائر الازمات يلتقط ويعمم ويشخص بما لا داعي



المحدودة لغيره إذا لزم الأمر (مثلاً فعلت مع العقاد). وسوف ألتم بمراجعة نقده دون الأصل كما ذكرت، ولن أخرج عن مقتطفاته.

ونبدأ بمراجعة تفسير مسرحية «سر شهرزاد» لباكثير كما قدمه عز الدين إسماعيل<sup>(٨٦)</sup>، حيث أورد في هذا الشأن محاولات متجاوزة - وليست مؤلفة بالضرورة - يمكن أن نعددها كما يلي:

١ - أن شهریار قتل زوجته الأولى «بدور» وهو يعرف أنها لم تخفّه؛ وقد قتلها لأنها صدّته رفضاً لشهوأتيته، فأحبط (جنسياً)، فثار، فانتقم منها بقتلها (حيث ارتبط معنى الرجولة عنده بتلك الصورة الشهوانية من الحياة التي يحياها).

٢ - أن شهریار أقتعه «لا شعوره» (عن طريق الاستنتاج المعكوس)، أن «بدور» كانت خائنة (=ما أنه قتلها).

٣ - أن شهریار - ليحافظ على هذا الاستنتاج الحامى له من مواجهة الذنب الذى ارتكبه - ظل يكرر قتل بدور: أولاً في قتل زوجاته (البدايل) من العذارى بعد الليلة الأولى، ثم بعد ذلك بقتلها (بدور) في حلمه في أثناء سيره وهو نائم.

٤ - أن شهریار انقسمت نفسه نتيجة لهذا الشعور الدفين بالذنب، وأنه لم يكن له خلاص من هذا الشعور، ومن ثم لم يكن ليتوحد ذاته ثانية إلا بالاستماع لصوت الضمير (رضوان الحكيم) بأن يكفر عن ذنبه بعمل الخير.

وبرغم ما في أغلب هذه الاستنتاجات من وجاعة، وبرغم ما بنيت عليه من «معلومات نفسية»، فإن بعضها يبدو متأثراً بأبعاد متواضعة لم تستطع أن تغطي هذا التركيب المكثف لشخصية شهریار كما وردت في المسرحية. واكتفى هنا - كما وعدت - ببعض المراجعات كميّات لما يحتاج إلى إعادة النظر.

● أما أن الصّد قد يؤدى في كثير من الأحيان... إلى العدوان فهذا صحيح؛ ولكن بما أن الناقد قد طرح بدائل لمسارات الإحباط، إذن فهو يعرفها؛ فكان المتوقع أن يكون التركيز على العوامل التي رجحت هذا السبيل (العدوان حتى القتل) دون غيره (العنة مثلاً) كدفع لئلاّ الإحباط. لذلك فإن الحاجة للبحث عن دلالة القتل تلح جنباً إلى جنب مع محاولة تفسير الدافع إليه.

● أما نظرية «الاستنتاج المعكوس» فهي جائزة، وجائز مثلها، وقبلها، - لو صمنا على المنهج النفسى تفسيراً أو تحليلاً - أن يكون ثمة إدراك ضلال Delusional perception<sup>(٨٧)</sup> قد أكد له الحيانة قبل القتل مباشرة، وفي لحظة بالذات، رغم علمه المسبق بغير ذلك؛ لأن الصّد الجنسى يُفسّر عند مثل

حتى انشيت ولي روحان في جسدى  
والدن منطرح جسماً بلا روح

وهذا بعض فعل الحمر - مباشرة - في كيان مرّن قابل للتحرّك وليس كياناً هشاً جاهزاً للتناثر فالإغواء<sup>(٨٨)</sup>.

ثم إن النوبس يذهب إلى تشخيص أبى نواس بالشذوذ والمرض الصريح، ويصر على ذلك بجرأة نادرة، حيث يؤكد أنه ما ذهب في تأويله لأبى نواس هذا المذهب إلا للشذوذ المرضي. وتصل به شهوة التشخيص إلى القول بأن أبى نواس كان في أواخر حياته على حافة جنون الهوس والاكتئاب<sup>(٨٩)</sup>، يفسر به فترات زهده ومرارة فلسفته في ذبذبتها مع حالات نشوته وجذله، بل لا يتردد في أن يجدد «السبب» لهذا المرض: «والذى أسرع بدفعه إلى هذا الجنون وكاد يقذفه في حفوته كان نفس الدواء الذى تدارى به: الحمر!!! والأمر لا يحتاج إلى تعليق؛ لأنه إذا بلغت الهواية النفسية والشهوة التشخيصية هذا المبلغ الذى عجز عن إدراكه الأطباء في جامعاتهم ومستشفياتهم ومعاملهم أمام مرضاهم، فلا تعليق. ومع ذلك، فالأمر لا يتعلق فقط بأبى التشخيصات اختار، وإنما يتعلق أساساً بالحد الفاصل بين الصحة والمرض؛ بل بالحد الفاصل بين الإبداع والمرض؛ فحتى فرويد نفسه لم يعد الشذوذ الجنسى مرضاً في ذاته. ومसार حياة أبى نواس، منحرفاً أو شاذاً أو سويّاً أو ثائراً، ليس فيه ما يعلن الإعاقة المرضية أو التناثر المعجز أو الاضطراب المحدد، الذى يصل بحدسه الإبداعى إلى وصف أعظم خلجات النفس على نحو لم نعتده، يقضى لنا الطريق، ولا يظلمه على نفسه أو علينا<sup>(٩٠)</sup>.

ومهما يكن من أمر، فلنذكر أن «رؤية» تركيبنا الداخلى بطبيعته غير المألوفة لنا في الحياة العادية لا تعنى أن هذا «الشذوذ» هو كيان معيش في فعل يسومى لمن رآه؛ لأن مستوى السيكوباتولوجى غير مستوى السلوك، وما يحكم الفرق بين السواء والمرض هو السلوك وليس جذوره. حتى السلوك نفسه لا يجدد المرض بحالة الاختلاف عن النمط الإحصائى، وإنما يشكو صاحبه وإعاقته وشله. وكل ذلك غير وارد أصلاً في حالة أبى نواس. وتتوقف عند هذا المنعطف لنعود إلى علاقة الشعر بالشاعر ودلالته على قائلة في فقرة أخرى من هذه الدراسة.

هذا فيما يتعلق بعينة «التراجم» المؤسسة على المنهج النفسى؛ أما بشأن محاولة تفسير العمل الألبى ذاته بنفس المنهج على مستوى نشاطنا المحلّ فسوف أركز على ناقد واحد (عز الدين إسماعيل) لأنه يمثل هذا الاتجاه بشكل متميز، مع بعض الاستطرادات

المتجددة الكشف في للعلماء، والحاجة إلى القبول الكلي، كشروط أساسية لوجود البشر «معاً»، بما يميز البشر. ومن هذا المنطلق تصبح عذراء كل ليلة هي المجهول الذي لم يكشف من قبل، وحين نفث بكارته فلا يبنى إلا عن جنس لا يفي، أو عمى لا يتقبل، ينتهي دوره ليبدأ البحث من جديد<sup>(٩٠)</sup>، إلى أن تظهر شهر زاد فتتمسك الخيوط من أطرافها المتعددة، وتقبل كل «البدائيات» برغم ظاهر تباعدها؛ فهي تقبل فحولته وتنفخ فيها، وهي ترى حاجته إلى هذا القول أكثر من الفعل المترقب عليه؛ وهي تلتقط حاجته إلى معرفة «الباقى»، فتقدمه إليه في حكايات «الحارح» (التي هي مساقط لما بالداخل من جانب ما) حتى تجعله يكشف نفسه سندباداً، لا فحلاً جنسياً (فحسب)، ولا زوجاً مطيعاً ماسخاً (فحسب)، بل إنساناً «يسعى» عشاقاً في المعرفة والاكتشاف. وهنا تقع أهمية مراجعة «النهاية» المختلفة ما بين حدس كاتب المسرحية وتفسير الناقد<sup>(٩١)</sup>.

ويكاد النص يصير بما يبرر هذه القراءة الجديدة من التركيز على الحاجة للرؤية من آخر، من ناحية، والشوق للمعرفة من ناحية أخرى..

شهرزاد - يقولون إنك أكبر زير نساء أنجبته امرأة .  
شهرير - وتخشيتني من أجل ما سمعت ؟ .  
شهرزاد - كنت ياسلوى أخشاك من أجل ما سمعت ، أما الآن ..... فقد صرت أخشاك من أجل ما رأيت  
ثم تطلب أن يفهمنا من ذكر ما رأيت .  
وعلى الرغم من أن هذا السياق يمكن أن يفسر ببساطة بأنه «وماراً كمن سمعاً»، وأن المقصود بالتمتع في الرد هو التمتع في فحولة شهرير بالاشارة دون العبارة ، إلا أن ترك البلب مفتوحاً (بعد التصريح) ، بالإضافة إلى سوقف شهرزاد «القصص» لمعجائب «الداخل» - «في الخارج» ، قد يسمح بتأويل النص إلى ما ذهبنا إليه حين نتجاوز الرؤية التركيز على الفحولة ، أو تأكيد عكسها ، ومن ثم اغفالها أو رفضها ، إلى الرؤية لكل ما يمكن أن يرى في حكايات الليالي أو عالم الناس .

والحاجة إلى «الشوفان» قد تقبل رؤية جزئية «كبدية» لا تمتع رؤية الباقى . أما إذا فرضت الرؤية الجزئية نفسها كروية نهائية أو مطلقة ، بما يترب عليه فرض الاغتراب أو الانشقاق ، فلا . وهذا هو شهرير يرضى ، بل يسعد ، حين تراه بدور فاجراً ، ولكن أن يكون الفجور مرادفاً للجنون ، فهذا إعلان للاغتراب المفروض ، ولا رد على هذا العمى من جانبها إلا بالقتل ؛ فالجنون في صورته الاغترابية المنشقة هو عمق التجزئة المأبدع . فكان قبول شهرير لوصف الفجور ورفضه لوصف الجنون يعلن أن «فجورى هو جزء منى ، هو أنا ، أما أن تفصيله عنى وترتبه اغتراباً فانت لا ترتبى ، فلنطعم إلى الجحيم بهذا الجنون الآخر = القتل . وخلاصة القول إن التفسير الذى قدمه الناقد قد وفق في رؤية شهرير يعلن احتياجه لأن يرى بفجوره غير

هذه الشخصيات (مثل شهرير) بأن فحولته ليست كافية لإخضاع «بدور» وجذبها ، فلا بد أنها تريد من هو أكثر فحولة ، أى أكثر حيوانية (ما يمثل العبد الزنجى) ؛ فهو (شهرير) مرفوض «لنقص في الفحولة» (رغم كل ما يثبت عكس ذلك) ، وليس لنقص في الرقة والطهارة كما يظهر من سطح حجج بدور (مكذباً بفكر داخله) ، فتركز غيرته في حيوان أقوى منه ، ولا يتفق في ذلك إقناع سابق أو لاحق ؛ فهو الإدراك الضلالى ، فالقتل .

● أما أن شعوراً بالذنب قد نشأ نتيجة لهذا القتل «الخطأ» ، ترتب عليه انقسام الذات ، فإنه جائز أيضاً ، لكن تكرار فعل القتل لم يفتل من وجه ؛ فهو يعلن - أيضاً - أن القتل لم ينفذ فاعله شيئاً (شرب الماء المالح) ، وهو يعلن كذلك استمرار المشكلة الأصلية (المبهمة حتى الآن) ، وهو يعلن كذلك «إنكار» القتل الأول (ولا فإ الداعي للتكرار) .

● أما أن الحل النهائي (الذى لم ذاته المنقصة) كان هو التكفير عن الذنب بفعل الخير ، فهو حل لا يجر النفس «حتى تعود إلى صاحبها أو يعود إليها صاحبها واحدة بلا انقسام» ، ولكنه حل ينكر الجزء القاتل الشرير حتى يلغيه تماماً ، بفهر «ضميرى» مقابل . إذن فهو لا يوجد النفس ، ولكنه يشكلها من «النصف الآخر» ، فيصبح فرداً عادياً ماسخاً مهذباً . وليس هذا ما حدث ؛ فالسندباد هو «فاعل الخير» تكفيراً عن الذنب ، ولكن السندباد هو فارس الجسرة بكل طبقاتها .. وهذا هو مفتاح الاقتراح البديل ؛ وفي ذلك نقول (مع احتمال الوقوع في الأخطاء نفسها)<sup>(٩٢)</sup> :

يبدأ هذا الاقتراح من رؤية المؤلف والناقد (النفسى) على حد سواء ؛ فقد أعلننا - الواحد تلو الآخر - حاجة شهرير إلى أن يرى<sup>(٩٣)</sup> (يشاف) فجوره الدال على فحولته . وهذه خطوة تعلن حدس المنشئ والناقد على نحو يبعثنا نفق أمامه كما ينبغي ؛ إلا أن الحاجة لرؤية «الفجور» داخلنا ليست هي الفجور (سلوكاً) ؛ فحاجة الإنسان إلى أن يرى - عموماً - حاجة أصيلة في الوجود البشرى ؛ وهي عميقة الغور ، قبل الجنس وبعد الجنس . والرؤية المطلوبة تمثل التقبل ، وهوية الرأى (التقبل) لها دلالة خاصة ؛ فأن يرى شهرير من «بدوره» أو شهر زاد غير أن يرى من جواربه ؛ فالرؤية المتقبلة تكون ذات قيمة وجودية خلاقة حين يكون مصدرها شخصاً آخر ، يستطيع أن يبدى قبولاً (ولو مبدئياً) للمرئى «كما هو» ، لا «كما ينبغي» ، ولا «كما يريد» . وحين يكون «الشوفان» كلياً ، فلا تراه الجوارى إلا فحلاً جنسياً ، ولا تراه بدور إلا بعللاً دماً ، وإما تراه شهر زاد سندباداً يجمع الاثنين ويتخطاهما بالبحث الدائم عن معرفة متجددة أبداً للداخل والخارج (لأنهما في النهاية صورتان لوجه واحد) - عندئذ تصبح القضية التي تعلنها شهر زاد الأسطورة ، أو شهر زاد المسرحية (سر شهر زاد) هي قضية التهم إلى المعرفة ، والرؤية

البشرى ، وليس ممثلاً في هذا الوجود الذي فكك النص وحداته ليدبر الحوار .

وبصفة عامة فإن اعتبرنا هذا التفسير فقرة مناسبة تحطت محاولات الناقد السابقة ، وأفادت ما قصده من هذه المقدمة من أهمية أن يتجاوز الناقد (قاصداً أو غير قاصد) معلوماته النفسية .

\*\*\*

أما النموذج الذي اخترناه للناقد نفسه ليمثل النقد النفسى للرواية المصرية المعاصرة ، فهو رؤيته لرواية «السراب» لنجيب محفوظ . وقد اعتمد الناقد في تفسيرها على عقدة «أورست» . وقد استعار الناقد تفسيراً لشخصية «أورست» في المسرحية الثانية من ثلاثية «أجاثيون» أكد فيه رولو ماي Rollo May أن قتل أورست لأمه كان إعلاناً للانفصال عن الأم إلى العالم الخارجى : «لقد اتجه حيى إلى الخارج» . ولن نناقش هنا ما سبق أن أكدته عند تناوله لشخصية مهلت من أن القتل ليس إيداناً بالانفصال بل هو تعويق له نتيجة لاحتمالات الاحتواء والبر ، فهذا يرجع إلى رولوماي ؛ ولكن دعوق تنصب على الاعتراض على التقاط وجه الشبه الضعيف لمجرد الاتفاق حول فكرة قتل الأم ؛ وبالرغم من أن أورست قد قتل أمه فعلاً ، في حين أن كامل قد شعر «وكانه قتلها» فإن بقية اللابسات لا تسمح بافتراض شبه آخر من حيث خيانة كليمنسترا أم أورست لأبيه ، ثم تأمرها لقتله ، ثم نفياً لها . فالذي حدث بالنسبة لكامل يكاد يكون العكس تماماً ؛ فالوالد هو الذى هجر ، وكأنه تأمر ، إهمالاً وتحلياً عن المسؤولية ، وكامل كان شديد الانصياع بالأم ، وكأنه لم يولد أبداً ، بفعل عدم أمانها وامتلاكه بديلاً عن كل شيء . ومن حيث المبدأ ، فإن التقاط خيط أن المسألة ليست مجرد تعلق جنسى أوديبى ، وإنما هي صراع للاستقلال في كدح الجهاد للولادة النفسية فالكيثونة المستقلة ، هو كل ما يربط بين التفسيرين . ولو انطلق الناقد - دون حاجة إلى عقدة أورست أصلاً - فالتقط مراحل هذا الصراع بصورة «الجنسية» و«الاجتماعية» و«الأخلاقية» وغيرها ، لقدم إلينا إضافات جديدة شديدة الثراء لما تمثله رحلة كامل رؤيته ل«الفتاة» للاستقلال بالانطلاق إلى رحاب العالم بعيداً عن رحم أمه . فمحنة كامل التي عوقت استقلاله لم تكن فحسب علاقته الاحتوائية بأمه ، أو علاقته الاستمنائية بجسده ، أو علاقته الانتشاقية بالجنس المجرد ، بل كانت كل ذلك معاً ، بالإضافة إلى الحرمان من الأب بكل الصور التي يمكن أن يمثّلها ؛ الأب الخلقى ؛ والأب القاهر ؛ والأب الحائى ؛ والأب الحامى . كل ذلك حرم «كامل» من فرص الصراع مع «آخر» (واللدوء إليه) في طريقه إلى النمو ؛ فكان التذبذب بين الخوف لدرجة التراجع إلى عالم داخل مليء بالأوهام واللذائذ السرية ، وبين أوهام الأمان في رحم أم (رحم نفسى) لم يعد قادراً على إعطاء أى درجة من الأمان .

المنفصل عن كيانه (كخطوة جوهرية نحو التكامل) . لكن رؤيته الناقد لم تكتمل ، ربما لغلبة الموقف الاستقطابى الذى يضع الشهوانية في مقابل العفة ، والإنسانية في مقابل الحيوانية ؛ وهو موقف أخلاقى أحادى البعد . ويمكن الرجوع إلى بلى فكر فرويد ذاته ، حتى أن علم النفس الفرويدى قد سُمى أحياناً بعلم نفس الأخلاق Moral Psychology كما أن الفكر الدينى (التقليدى) السائد في شرقنا؛ ووطننا يرحب دائماً بهذه المواجهة : الشر في مقابل الخير ، بديلاً عن التجزئة في مقابل الرؤية الشاملة .

\*\*\*

وقبل أن تنتقل إلى محاولة الناقد نفسه في مجال الرواية يجدر أن يتسع الصدر للإشارة إلى محاولته لتفسير مسرحية أخرى من بعد آخر ؛ مما يؤكد موقفه الانتقائى بشكل ما ، وذلك فيما حوله من تفسير مسرحية الحكيم «باطالمع الشجرة» تفسيراً «تركيبياً» . وقد كانت أهم نقطة تميز هذا الاتجاه هو أن يعلن منذ البداية أن هذه المسرحية «ليست من المسرح الرمزي في شيء» ؛ فالنقلة بين «شهرزاد (الحكيم) و«باطالمع الشجرة» هي النقلة من الرمز العقل إلى الوجود الحيوى ؛ وشتان ما بينهما» (٩٦) .

ويتضح في هذا التفسير أن حدى الناقد (وربما الكاتب ؟) قد تخطى الإطار النظري الذى اعتمد عليه في التفسير . ذلك أنه أسس رؤيته على النموذج الفرويدى لتشريح الشخصية ، باعتبار أن فرويد رأى في «أجزاء» تشريحه شخصاً ، أى أنه تبني فكرة تعدد الذوات ؛ وهو أمر لم يعلنه فرويد مباشرة ؛ فعند فرويد نجد أن المو (أو الهى) Id ليس إلا طاقة دافعة مشوشة ، لا كياناً ذاتياً ، على الرغم من لغتها وصورها وأهميتها (٩٧) . على أن الناقد هنا التقط احتمال التجسيد العيان لمستويات «الأنا» و«الهى» و«الأنا العليا» (٩٨) في شخص الرواية . لكن رؤية الناقد هي إضافة جديدة سابقة لتأكيد فكرة تعدد الذوات (حالات الأنا) التي لم تتضح بهذا الاتكامل إلا مع ظهور التحليل التفصيلى . وهذا (السبق) حقه دون نزاع ، ويدعو أنه أيضاً قد استوعب المفهوم التركيبى بشكل دقيق حين أكد على أن المسرحية ليست رمزية بل هي تعلن «الوجود الحيوى» مباشرة ؛ ومن ثم فاللاشعور (الدرويش) هو ذات «بلا زمان أو مكان أو منطق أو نظام ؛ والرغبة الكامنة في القتل هي واقع حدث قبل الحدث ، بعد تحطيم حاجز الزمان ، إلى آخر ما ذهب إليه بربادة مقبولة . لكن قد خيل إلى أنه عاد فراجع كثيراً أو قليلاً عن تجاوز الرمزية حين عاد يقول «أما الزوج والزوجة فيمثلان الإنسان والكون أو الحياة ، وتمثل الشجرة طموح الإنسان كما تمثل السلحفاة الزوجة» . وأحسب أن هذا لا يتفق مع مواجهة الوجود الحيوى كما هو ، دون إشارة إلى أى شيء آخر ، اللهم إلا أن يكون قد أراد الحديث عن الوجود الحيوى نفسه مكتفياً بالوجود

والانفصال بالحوار والمواجهة ؛ لأنه ليس ثمة فرصة أصلاً لحوار أو مواجهة ؛ فالأولى أن نسمى العقدة بعقدة «الاحتواء» ، أو الولادة المستحيلة (مع التحفظ على كلمة عقدة وتفصيل لكلمة «قضية» - ولكنه الخرص على المقارنة) . وهذه العقدة أظهر عند كامل منها عند أوريست ؛ فطفاناً كليتمسترا كان طفاناً صريحاً ملاحقاً (بحيث يفرى بالمواجهة) ، بل هو يدعو إليها) ، في حين أن طفاناً لم كامل كان سلبياً امتلاكياً يحرم الابن من أي معركة صريحة ؛ فليس أمامه إلا الحرب ، وأين المهرب ، وهي - أيضاً وقبلاً - بداخله ؟ .

على أن جذب الأم المستمر يُنشط في الابن - كل ابن - دافعاً أصيلاً أيضاً يغريه بالتراجع عن محاولة الاستقلال ، وهو ما يظهر فيما يسمى الحنين للعودة إلى الرحم . وقد يأخذ شكل الجنس «رمزياً» ، فتتبدد المشكلة ، ويصبح الجذب من «الخارج» (الأم) والدفع من الداخل (التراجع) إلى الرحم تجنّباً للاستقلال (المشولية) من أقسى القوى التي تحول دون الحياة (الأم/الآخر) .

\*\*\*

ويدهى أن هذه الشروح الجانبية ليست سوى «هوامش» على النقد المقدم ، حيث لا مجال لإعادة النظر بشكل متكامل إلا بدراسة مفصلة مستقلة ، ولكن أردت فقط أن أعلن احتياجنا إلى الانتقاء (من أكثر من مصدر نفسى) ، وإلى المراجعة ، وإلى إعادة الصياغة ، ما ظل النص مثيراً مولداً ، وما واصلت المعارف النفسية وغير النفسية كشوقها وتعديلاتها . كذلك أردت أن أنبه إلى أنه قد يكون من الأفضل مواجهة كل نص أصيل (بما هو) وليس بقياس ملزم بأسطورة قديمة أخذت مكانها ومكانتها ؛ وجدان المجتمع البشرى ، حتى لو تشابهت بعض الجزئيات ؛ فبينى إلا نشرير إلى هذا التشابه ، ليصبح كل نص جديد بمثابة فرصة جديدة لإضافة جديدة . وقد بينا منذ قليل أوجه الاختلاف البالغة بين النص والأسطورة المستشهد بها<sup>(٩٨)</sup> . وأعتقد أن معركة كامل مع أمه قد بلغت من الشراء ووعدت بالعطاء بما لا يستدعى إقحام موضوع موت الأم (وكانه القتل الفعل) إلا بما قد يثله من أرضية داخلية كامنة ، أو بوصفه النتاج الطبيعي للعجز عن الولادة النفسية ؛ فالولادة (النفسية) الطويلة المتعسرة هنا تنتهى بموت الأم ، وإخراج جنين عاجز مشوه .

بقى تعقيب مهم على أبعاد أخرى عرضها الناقد بشكل يذكّرنا - مرة ثانية - بموقفه الاستقصائي الذي سبق الإشارة إليه ؛ فقد رفض الناقد «فجأة» التناقض في شخصية كامل «الأدبية الأورستية» التي نشأت من «إقحام موضوع آخر متناقض هو قتل الأب» . . . «والشخصية إما أن تمثّل هذا الوجه الحضارى الاجتماعى أو ذاك ؛ أى أنها إما أن تكون بكل مشكلاتها النفسية وليدة حكم الأب أو حكم الأم»<sup>(٩٩)</sup> ويرفض

ويكرّر حوادث قتل الوالد : فعلاً (ديتري كرامازوف) ، أو تدبيراً قتيلاً مؤجلاً (أوديب) ، أو ثورة وثأراً (أوريست) ، أو حلماً أومعنياً (كامل) - كل ذلك نابع من صعوبة الصراع تعبيراً مأساوياً عن جدل «الأجيال» ؛ فنبها يلزم استمرار وجود الوالد كأحد شقى الصراع ، تتأرجح كفة الصراع في مأساوية خطيرة حين يبدو التخلص منه أحد صور الانتصار (الذي يحمّل في داخله حرماناً حتمياً من الشريك الضرورى لإكمال مسيرة التكامل) ، وكان هذا التكرار نهاية - ضمناً - أن مسيرة التكامل لا يمكن أن تتحقق في «جيل واحد» ، وأنه إذا كان على أحد شقى الصراع أن يذهب في جولة جيل واحد ، فليذهب الأكبر ؛ وما بين البداية (المواجهة في كفاح الاستقلال) والتأجيل (قتل الوالد) وبداية الصراع من جديد (نقله إلى الجيل التالي) ، تتحرك الأحداث<sup>(١٠٠)</sup> . وأداة «التخلص الاضطرابى» (القتل) إنما تتبع من غريزة العدوان أساساً ، وتلبغ غريزة الجنس دوراً مواكباً ، حتى لا يكون القتل نهاية مربية ساحقة ، حيث ثمة ضمان يعلن أنها نهاية «فرد» ؛ وليست نهاية «نوع» ؛ أى أن الجنس يتحرك ليسهل «الفناء» الفردى بضمان البقاء النوعى ؛ فلا مبرر - إذن - لأن تتجزم كل جريمة قتل والدية إلى ما وراءها من دوافع جنسية ، وكأن العدوان القاتل - في معركة الاستقلال والبقاء - ليس أصلاً في الوجود البشرى . ويعد تفسير رولمواسى لأوريست ، وتفسير عز الدين إسماعيل لكامل ، من التفسيرات التي لم تدر أساساً حول العلاقة الجنسية الثلاثية بين أب وأم وابن ، بل هي معركة استقلال تظهر على السطح من منطقات متعددة وبلغات مختلفة .

ثم إنى أزعج - إضافة - أن العلاقة المريضة في حالة رواية «السراب» كان ينبغي أن يكون النظر إليها من منطلق مشكلة الأم أساساً لا مشكلة الابن . وقد أشار الناقد إلى هذا البعد ، ولكن في موقع الأرضية غالباً ، أعنى أن «العقدة» (مع تحفظ على هذه التسمية) هي ليست عقدة كامل ، إذ ينفصل عن أمه ، بل هي عقدة أمه إذ ترفض ولادته ، وكلما تحرك عنوة بعيداً عنها لاحقته بكل ثقل أنفاس حبيها وعنف إغارة عدم أماتها . فالتفاف الجبل السرى حول عتق كامل وورحه وجنسه كان يعلن طوال الرواية أن الأم قررت ألا تكمل الولادة وأنفذت قرارها ، فكانت الرواية كلها محاولات مأساوية متلاحقة لتحقيق «التراجع» المستحيل ؛ التراجع عن أن يصيرا «اثنتين» . وفي البداية أسقطت ذاتها الطفولية عليه لتعلن أنها هي هو ؛ فالبسته ملابس البنات ، ثم بعد ذلك أعلنت امتلاكها ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً . وحين قرر الانفصال عنها ذهبت «معه» في داخله ، تعجزه عن أى علاقة كاملة ؛ فلما جنس فتح ، وهو صورة مؤقتة لاستثناء آخر ، ولما زواج «نظري» (مع وقف التنفيذ) . أما أن يكون كامل شخصاً كاملاً يتصل بشخص كامل ، فهذا هو الموت بعينه لكيان الأم المهزوم بالوحدة والمهجر والحرامان من قبل أن يوجد كامل بزمان بعيد . فالقتل يصبح هنا نوعاً من إعلان استحالة

الدائمة من وإلى الرحم ، حيث تتاح الفرصة للاستقلال بالنمو  
الولائي المتناوب ، لا بالتر المتدفع العاجز<sup>(١٠٧)</sup> .

\*\*\*

١٠

بقيت كلمة فيما يخص هذا المنهج بالنسبة لنقد الشعر ، وهل  
يمكن معالجته بنفس هذا الأسلوب النقدي . وفي محاولة الإجابة  
نجد أنفسنا أمام عدة إشكاليات لا أحسب أن بمستطيع تناولها  
حالاً بالكفاية اللازمة ، ولكنها جديرة بالطرح لتناول قادم .

وقد سبق أن ناقشنا تراجم لشاعرين ، اتبع فيها هذا المنهج  
النفسى ، إلا أننا نتناول أصلاً مدى دلالة الشعر على صاحبه ،  
وهي قضية سابقة لنقد النقد الذى أوردناه . ويجدر بنا هنا أن  
نتبين معالمها من خلال محاولة الإجابة عن أسئلة مثل :  
- إذا كان الشاعر هو هو شعره ، فلماذا الشعر أصلاً ؟  
- أليس الشعر (في أحوال كثيرة) نفعاً لما هو الشاعر وظاهره ؟  
- أليس الشعر بديلاً (استطلاعيًا أو «نوريًا» لواقع يتحدى  
بجموده ؟  
- أليس الشعر تجديداً للغة ، ومن ثم فهو تجديد للشاعر ؟ .

إذن ، فتمت فرق بين الشاعر «سلوكاً» ، والشاعر «رؤية» ،  
والشاعر «رؤياً» .

كذلك ، فمن حق الشاعر ، بل من حق شاعريته أن  
يتجول طليقاً في ذاته ، وأن يتذبذب - من ثم - عنيفاً في  
رؤيته<sup>(١٠٨)</sup> ، حتى لا نكاد نلاحقه ، أو نحدد ، حيث  
تتداخل مستوياته الثلاثة السابقة (سلوك/ رؤية/ رؤيا) ، بل  
مستوياته غير المحدودة الكامنة في تكثيف قد ينتشر في إيقاع  
«ضام» ، ثم . . . وهكذا من جديد .

لكل ذلك فإن ترجمة «نفسية» شاعر من شعره من بعد  
سلوكي محدد ، أو تحليل واحد ، أمر مخوف بالمخاطر بلا  
جدال .

أما بالنسبة للشعر ذاته ومحاولة تفسيره بالمنهج النفسى فالأمر  
يحتاج إلى دراسة خاصة ؛ فالشعر لا يقصر أصلاً (أو ينبغي ألا  
يقصر)<sup>(١٠٩)</sup> ، ومع ذلك فلا مجال لإصدار «قرار» يجرمنا النظر  
في «رسالة» الشعر ، ومن ثم فيما يطرحه من إضافة نقدية معرفية  
قد تثرينا (فنياً وفقس وغيره) ثراء بلا حدود .

لكن الشعر ليس واحداً ، ومستوياته وأبعادها أكثر من أن  
يفسها تناول واحد . لذلك . . . فإن موقع المنهج النفسى في  
نقد الشعر لا بد أن يختلف باختلاف مستوى الشعر ووظيفته ،  
لا من حيث الجودة أو الأصالة ، ولكن من حيث العمق  
والأداة . وسوف أكتفى هنا بالإشارة إلى بعض ذلك فيما يتعلق

النقاد احتمال «أن تكون وليدة هذين النوعين من الحكم معاً  
على المستوى «الفردى» ، ولكنه يقبله على المستوى الرمزي  
(للمجتمع) ، مع التحفظ ضد «الصناعة المقصودة مسبقاً» .  
وهذا رأى لا بد أن يثير الدهشة ؛ لأن العكس يكاد يكون هو  
الصحيح ؛ فمعركة الاستقلال البنىوى تسير دائماً في خطوط  
متوازية ثم متداخلة ، وتصارع كل الصور الولدية بنفس  
الختمية ، وإن اختلفت اللغات . واعتقد أن هذا الجبل إلى  
الاستقطاب قد ساعدت عليه شدة رغبة الناقد في تطبيق نموذج  
الذى ارتضاه : « . . . ومن ثم أرى أنه لو اقتصر الكاتب على  
تقديم كامل في إطار «أورست» وحده لكان ذلك أكثر إقناعاً لنا  
بوجوده الحى»<sup>(١١٠)</sup> (لا الرمزي) . وأحسب أن هذا الاقتراح هو  
الذى يجعل العمل ماسخاً ؛ لأنه هو الذى سيحدد لنا شخصاً  
مصنوعاً يسير في «خطوط هندسية مصنوعة له من قبل» . وهى  
مصنوعة من «إزام» - ضخم - بأبعاد أسطورة قديمة أدت دورها في  
حدودها ، ولو تكررت لما كان ثمة حاجة إلى فن جديد . وأخشى  
أن يكون هذا هو بعض مضاعفات الحماسة لهذا المذهب  
(النفسى) . والرواية بوضوحها الواقعي الفردى ، لا الرمزي  
الاجتماعى ، قد وصلت في أغوار مشكلة تسير الولادة النفسية  
إلى أبعد مما أتاحتها المعرفة النفسية المشاحة للكاتب وقت  
صدورها ، (أو حتى لغيره أو حتى الآن) ، وهذا تصبح مصدرأ  
معلماً نفسى عليه (إن شئت) ولا نفسه بغيره .

كذلك أدخل الناقد بعد ذلك «هجة» أيضاً قضية تحرر المرأة ،  
خوفاً من أن يدل تمرّد كامل على أمه على انتكاس رجعى في  
حياتها ، حين ينكر الابن سلطان أمه (وحقوقها) ويهاجم  
للتخلص منها . ولغنى هذا الظن يورد تفسيراً من محاكمة  
أورست (لا «كامل»)<sup>(١١١)</sup> .

وقد كان الأولى أن نذكر أن تحرر الأم يستحيل أن يتم إلا  
بتحرر الابن (جدل «العبد» والسيد» عند هيجل) ، ومن ثم  
- دون استعارة أى شيء من أورست - يكون تمرّد كامل على أمه  
هو لصالح أمه ، ولصالح قضية تحرر المرأة التى لا أجد مبرراً  
لإفحامها أصلاً بالطريقة التى أوردتها الناقد .

وقد خيل لى أن وقفه أرحب عند نهاية القصة - متحررين من  
وصاية أورست - كان يمكن أن تضعنا «مباشرة» أمام «سيدنا  
العالمية» وقد حضرت للعزاء (أو الزيارة أو الدعوة أو الإثارة)  
وكانها جاءت لتحل على الأم والزوجة جميعاً . ومع أنها تفيض  
الأم (على الأقل من الناحية الشهوانية) فإنها هى هى الأم من  
ناحية الاحتواء ، مع اختلاف نوع الاحتواء ؛ وكان «كامل» قد  
تخلص من الرحم النفسى - أخيراً - ليرضى في أحضان الرحم  
الجنسى (لا ليتحرر إلى الاستقلال) .

وكان «السراب» هو أن يخيل للفرد أنه قادر على أن يكون  
«كاملًا» بذاته ، أو بالتخلص من غريمه ، دون هذه الرحلة

إلى أنه من فرط إصراري على رفض أي وصاية مسبقة في تناول هذا النوع الأخير من الشعر - خيل لي أنه قد تخطى مرحلة اللغة بوصفها رمزاً ، إلى مرحلة اللغة بوصفها كياناً مولداً لكل ما يمكن أن يتولد منه . وهنا يكاد يلوب الحد الفاصل بين اللغة وقائلها ، وتصبح الصور المطروحة عيانات قائمة في ذاتها ، لا دلالة على غيرها ، على ألا تقود اللغة صاحبها وتشكله (كما هو الحال في القصص) ، بل تكونه ليكون وبالعكس : تصعباً متصلاً . إذن فهذا المستوى من الشعر لا يصلح أن يكون دالاً على نفس قائله أو على رغبته أو على تربيته ، لأنه مواكب لإعادة النظر في كل ذلك .

وبحال الحوار بين السيكيوباثولوجيا وبخاصة والبشويين الآخرين بما هو شعر ، مجال واحد بكل أمل في رحلة المعرفة غير المحدودة .

وأكتفي بهذه الإشارة لموقع الشعر في هذه المقدمة ، لاختتمها بتحديد الموقع الذي كنت منه هذه المقدمة .

## ١١

كتب هذه المقدمة محاولاً الالتزام بصفتين جاءتا في خطاب رئيس التحرير إلى كاتبها : «... على مستوى الدراسة العلمي وعلى مستوى الإبداع الفني» . غير أن المستوى الثالث الذي تحدثت من خلاله هو أساساً - وقبله - مستوى الممارسة العملية المهني . وقد نجحت أن أستشهد بأى من هذه المستويات استشهداً مباشراً لسببين : الأول : الحرج من الحديث الشخصي حتى يطلب مني ذلك تحديداً ، والثاني : الخوف من الاعتماد على لغة القارئ غير المتخصص في مجال . غير أني أعتقد أن الإشارة إلى كيفية مروري ببعض التجارب الإبداعية التي تطورت من خلالها من حق القارئ ، لما قد يكون لها من دلالة متعلقة بما قدمت في هذه المقدمة . ومن ذلك :

● إن محاولتي الشعرية الأولى «سر اللبنة» بدأت بفكرة تكاد تناقض كل ماورد في هذا المقال : حيث إن تصورت - تحديداً لنفسى أساساً ، وللوصاية اللغوية الأجنبية بعد ذلك - أنني يمكنني أن أكتب علماً من أصعب العلوم النفسية باللغة العربية شعراً . ولم أكن أعرف حينذاك الفرق بين الشعر والنظم ، إلا أني عند تنفيذ المحاولة ، وبرغم رغبتي في التعبير عن أفكار بذاتها ، وجدت التجربة تتحول حتى تخوض في فيما لم أحسب حسابه أصلاً ، فجاء النتائج الشعرية متجاوزاً للتظير السابق حتى ، على نحو جعلني - نتيجة لنقاش من ذي صفة<sup>(١٠)</sup> - أكتب شرحاً لهذا الديوان الصغير ، تحظى بدوره الديوان . وتصورى الآن أني لو عايش بعض محتواه في تجربة شعرية جديدة ، لتجاوزت الشرح بما يتطلب شرحاً جديداً ، وهكذا . لقد

بموقع المنهج النفسي في نقد مستويات الشعر المختلفة : فالشعر الذي يتناول المعاني الشائعة فيصوغها بصياغة مألوفة لكن بإعادة تشكيل يظهر جمالها ويضبط إيقاعها ، للدرجة تسهل توصيلها إلى أصحابها ، هو شعر جيد ، لكنه أقل أهمية من ناحية إمكانات كشفه لطبقات الوعي . ومن ثم فإن تناوله بالمنهج النفسي قد يكون تناولاً تقريرياً من نوع تناول الحياة السائدة ، ولكن من منظور يتصف بوجه خاص بجماله المتميز . وقد يصلح تطبيق نظرية نفسية بذاتها على نص بذاته .

والشعر الذي يعلن رؤية صاحبه التي تخطت المألوف حتى تميزت شكلاً ومحتوى ، فتكثفت في رسالة إيقاعية تشكيلية مركزة ، يمكن أن يحوي بين ثيابه اختراقاً حقيقياً لسابق معرفتنا عن أنفسنا ونفس صاحبه ، فيكون تفسيره النفسي إضافة حقيقية قد تتخطى كل المعارف النفسية السابقة . وقد نجد هذه الإضافات في شطر بيت واحد ، وقد نجد في وحدة القصيدة كلها . وقد تتخطى القدرة الشعرية تشكيل الرؤية إلى تكثيف الرؤى . وهنا يستطيع الشعر بما له من وظيفة تكاملية ، أن يقدم النغم والصورة والرمز الواردة من أكثر من مستوى للوعي في ذات التعبير المكثف الجميل ، وكلما غاصت الرؤية في دنيا الرؤى وتعددت مصادرها ، زاد عبء التفسير النفسي ، وتطلب الأمر زيادة إبداعية غير ملتزمة بنظرية أو فرضيات مسبقة جامدة .

أما إذا كان الشعر في ذاته احتكاماً للغة وتخليقاً في الرؤى وتخليقاً بالنغم ، فقد تخطى الأمر كل مستوى معروف للتفسير النفسي ؛ لأن مادته حيتل لن تخضع لأي ترجمة ممكنة ، وإنما هي قد تكون قابلة للمعاشة المباشرة ، في محاولة لاستيعاب أطرافها بإعادة تشكيل وعي المتلقي : الأمر الذي قد يماثل - مع الفارق - مواجهة كلام المريض الفصامي المتناثر ، مع رفض حاسم لاعتبار هذا التناثر بلا رابط ، ومن ثم التزام حتمي بتشكيل الوعي المقابل الذي يستطيع أن يفوض للعمق الموحد الذي ينبع من هذا التناثر الظاهري . والتحدى قائم في التجريبتين (النظام وهذا المستوى من الشعر ، والمخطر قائم أيضاً منهما معاً ، والفرق بين الاثنين شديد الأهمية ؛ لأن الشاعر من هذه الطبقة لا يسمح لبقائه بتركه لمجرد أنه لم يفهمه ، بل هو يتحدى وعيه لأنه (الشاعر) تشكل مع شعره من موقف قصدي مسئول ، وعلى المتلقي أن يتعامل نفس المغامرة معها أعاقته معارفه القديمة (وما ألفت بصفة عامة) . أقول إن هذا النوع من الشعر يكاد يكون من المحال تناوله بأى نظير مسبق ، نفس أو غير نفس ؛ لكن من الممكن - وكلما هو الأمر في المنهج الفينومينولوجي - أن يعد مادة ليبحث متجدد ، يحتاج لباحث (ناقد) له أرضية معرفية شاملة ؛ من عناصرها ما هو نفسي ، ولكن له - فضلاً عن ذلك - ممارسة ذاتية مباشرة ، مع تجارب موازية ومغايرة ، يتناولها بإبداع متجدد . وقد خيل

يعن أنها «رواية علمية» ؛ وكنت أقصد من ذلك أني استعملت اللغة الفنية لتسغني في «توصيل» ما بلغني بعد أن عجزت عن التعبير عنه بلغتي العلمية . لكن التجربة - أيضاً - تخبطت هذا التصور ، وبخاصة في بحر من المعارف لم أضعه في الحسبان ، وكاد الأمر يحتاج إلى «نقد نفسي» ذاتي ، لولا خشية المسخ وغرابة الاقتراح<sup>(١٠٧)</sup> .

تعلمت من هذه التجربة ، وما تلاها من محاولات في الشعر والقصة والممارسة ، ما أظهر لي بعض ما أشرت إليه طوال المقدمة .

● كذلك الحال في محاولتي الروائية «المشى على الصراط» ؛ فقد بدأت من البداية نفسها ، حتى إنني صلدتها بعنوان خاطيء

## الهوامش

- (١٤) محمد خليفة التونسي ؛ عن قميعه ص ٣٢١ .
- (١٥) سمير سرحان (١٩٨١) التفسير الأسطوري في النقد الأدبي - فصول مجلد ٤ عدد ٣ ص ١٠٠ .
- (١٦) تيرش Tierisch وسجمنند Sigumund واشتجر Stenger .. دون أن يخصصوا شكل جنونه في عز الدين إسماعيل ؛ التفسير النفسي ص ١٤٤ .
- (١٧) روزنر Rosner نفسه ص ١٤٤ .
- (١٨) برادل ؛ نفسه ، ص ١٤٤ .. ولأرجح إلى الأصل Ernest Jones: Hamlet And Oedipus Doubleday And Comp. New York 1949 .
- لا هنا ولا في أغلب المقتطفات ، حيث إن شمول الدراسة كمقدمة اكتفت بالمعلومات على سبيل العينة المحدودة الوافية لغرضها .
- (١٩) نفسه ١٤٤ .
- (٢٠) نفسه ص ١٥٠ .
- (٢١) لكن سماع الصوت بالاشتراك مع آخرين يشاركونه نفس الإدراك الحسي قد يشير إلى أن المسألة كلها لم تكن مرضاً بل معنى ؛ فالمرضى المهلوس لا يشاركه آخر في اضطراب إدراكه . أما الاحتمال الآخر فهو أن المسألة كلها إجماع من آخرين (يقصد أو نتيجة وهم جماعي) استقبلت هملت المتطش إلى عتواه ، فعاشه كأنه الحقيقة . ولكن القابلية للاستهواء لا تتفق مع كل هذه الصلافة الخلقية ، والمعالجة الوجدانية اللتين تميز بها هملت - حيث إنها تصف - في العادة - الشخصية المستهيرة أو غير الناضجة ، وعدم نضج هملت الذي تكرر وصفه من أكثر من ناقد لا يعني هذه الفجائية البدائية ؛ وإنما هو يشير إلى معاناة إعادة الولادة Rebirth كما سيرد في محاولة التفسير البدئية في هذه المقدمة .
- (٢٢) نفسه ص ١٥٠ .
- (٢٣) نفسه ص ٢٢٣ .
- (٢٤) تكاد الظاهرة الصرعية (وميكافانتي) بمعناها الفسيولوجي ، ثم دورها التفرغي ، تفسر غالبية السلوك البشري ، وقد يفسر هذا الاختلاف الشاسع حول تعريف ما هو صرعي بحيث يرد في المرجع الشامل لفريدمان وزملائه ؛
- Feedman H. and Kaplan H. (1967): chapter 21 By Ervin, E., P. 796
- اقتطاعاً من ستراوس Strauss أنه يكاد توجد تعريفات للصرع بعدد الرضى والأطباء المهتمين بالظاهرة !! وسوف أعود إلى هذه الفكرة فيما بعد .
- (٢٥) يحيى الرخاوى (١٩٨٧) قراءة في ديستوفسكي : من عالم الطفولة - الإنسان والتطور ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، مجلد ٣ عدد ٤ ، ص ١٢٩ - ١٣٦ .

- (١) عز الدين إسماعيل (١٩٦٧) التفسير النفسي للأدب . القاهرة . دار المعارف ص ٢٦ .
- (٢) فرج أحمد فرج (١٩٨٢) التحليل النفسي والقصة القصيرة فصول مجلد ٢ عدد ٤ ص ١٧٥ .
- (٣) سامي الدروبي (١٩٧١) علم النفس والأدب : القاهرة . دار المعارف ص ٢٠ .
- (٤) تصل هذه الشهادة إلى درجة بالغة الوضوح في قول يونغ عن رؤية جيمس جويس وأظن أن جنة الشيطان وحدها هي التي تعرف كل هذا من سيكولوجية المرأة ، أما أنا فلا ... يحيى عبد السلام (١٩٨٢) تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة - فصول ، مجلد ٢ عدد ٢ ص ١٥٨ مقتطفاً من موسوعة جيمس جويس د . طه محمود طه (١٩٧٥) الكويت وكالة المطبوعات .
- (٥) مصطفى سوف (١٩٦٧) علم النفس الحديث : القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية الفصل الأول ص ٣ - ٢٣ .
- (٦) يحيى الرخاوى (١٩٨٠) دليل الطالب في علم النفس والسبب النفسي - الجزء الأول - في علم النفس - القاهرة - دار الغد للثقافة والنشر ، ص ١٨ .
- (٧) ولأف (بضم الفاء) استعمالها بمعنى Synthesis ، وقد شرحت في موقع آخر أسباب تفضيل هذا اللفظ على كل البدائل (مقدمة في العلاج الجمعي) ؛ عن البحث في النفس والحياة القاهرة . دار الغد للثقافة والنشر ١٩٧٨ ، ص ١١٠ .
- (٨) انظر إن شئت ؛ صلاح قصصه (١٩٨٠) الموضوعية في العلوم الإنسانية - دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة .
- (٩) فرج أحمد فرج .. انظر هامش (٢) ، ص ٢٦ ، ٢٧ وكذلك «فصول» مجلد ٢ عدد ٤ ، ١٩٨٢ ، ص ١٦٩ - ١٧١ .
- (١٠) مثل دراسة العقاد والنويس لأبي نواس . وسنعود إليها في هذه الدراسة بقدر أكبر من التفصيل .
- (١١) جابر قميع (١٩٨٠) منجم العقاد في التراجم الأدبية ، القاهرة مكتبة النهضة المصرية ، ص ٣١٨ ، ٣١٩ .
- (١٢) عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب «سبق هامش (١)» ، ص ١٤٤ .
- (١٣) استعمال تعبير التفسير التحليلي ، يفتح الباب لخلط بين التحليل النفسي كما قال به فرويد وأتباعه ، وبين علم النفس التحليلي Analytic Psychology كما أنشأ يونغ ، واختلاف ليس ثانوياً ، واشتاق يونغ عن فرويد ليس تعريفاً لنظرية فرويد ، وإنما هو اختلاف نوعي يصل إلى درجة سلب نظرية فرويد ، ثم تجاوزها . كما أن استعمال هذا التعبير دون إضافة صفة «النفس» بعد لفظ تحليل تد يوحي بتحليل آخر ، والفرق أن يكون الاسم المناسب لما نقد انتقد هو «التفسير التحليل النفسي» .

في مازق مؤلم : فالذين عندهم الفرصة (بواجهون الجنون) لا يأخذونها إلا معهم عليه توليده السيكيولوجية) ، والذين يتعمون بعملية التكوين المرضي لا ينجحون البحار الأعمق - فكانت النتيجة أن تولي الأديباء التقاد بعض هذه المهمة في مجاهم ويملكناهم .

(٤٣) تعتمد أن أطلق على هذا النشاط اسم وعلم السلوك وليس علم نفس السلوك ، احتراماً وحذراً أن ؛ حيث إن المغالين من السيكيون يعدونه هو علم النفس وما سواه خارج عن نطاق العلم أصلاً . ولا يعني هنا أن أتأقش هذه القضية ، ولكن يعني أن لؤكدم طبيعة المنظومة المعرفية ، حيث يحدد مجاهها منهنها . وفي هذه الحدود ، فقد أجاب هذا العلم عن أسئلته وطريقته ، وبزيت أنه لم يدع غير ما يستطيع ، ولم يحاول غير ما أعلن ، فكان عطلو ، متميزاً بالقد ، واعداد بالإثراء في حلوده .

(٤٤) مسألة موقع التفكير الأدبي كعلم مسألة تكاد تثير نفس القضايا التي أثارها إشكالية علم النفس . لكن المسألة في التفكير الأدبي أن العمل إيداعه ذاتي/ موضوعي بالضرورة ؛ ومن هنا فهو إما يؤكد أحقية النشاط المعرفي في السيكيولوجي أن يكون علماً ، وإما أنه يستنسخ من جوهر صفاته فيتملك لغة علمية ولا تصلح له .

(٤٥) فرج أحمد فرج (١٩٨١) التحليل النفسي للأدب ، فصول ، جلد ١ ، عدد ٢ ، ص ٢٦ .

(٤٦) مصطفى صفوان (١٩٨١) مقدمة ترجمة تفسير الأحلام لسيجموند فرويد ، القاهرة ، دار المعارف .

(٤٧) EY, H. Bernard , p. and Brisset C. (1967) Manual de psychiatrie . Paris: Masson.

(٤٨) يريتج تصور «إي» بصورتها الفيلسوف عالم الأعصاب هولنجج جاتو (Hughling Jacobson) عن التركيب اغيراركي للجهاز العصبي تشريحياً ووظيفياً ونظورياً .

(٤٩) Berne, E. (1961): Transactional Analysis In psychotherapy. New York: Grove Press Inc.

(٥٠) Imprinting، اقرأ إذا شئت ملحماً عن التحوير الذي أدخلته على هذا المفهوم فيما يتعلق بالتعلم : دليل الطالب الذكي : علم النفس (١٩٨٠) ص ١٠٠ وما بعدها .

(٥١) Information Processing

(٥٢) انظر تفصيل الفكرة : يحيى الرخاوى : الوحدة والتعدد في الكيان البشري : (١٩٨١) الإنسان والطور ، عدد أكتوبر ص ١٩ - ٣٣ .

(٥٣) وهذا يعل الإشكال الصوري المتعلق بما إذا كان الكاتب يكتب نفسه ، أم يسقط معطياته ، أم ينتج خلوقات جديدة تماماً (لا شخصية) كما يتمنى إليوت ؛ فالواقع أن ذات الكاتب هي حاضن سر ، وسقل خصب ، لتخليق هذه التهيئات الكائنة في خلوقات جديدة . كذلك فإن الأدب الذي ينتدج تحت ما يسمى تيار الوعي إنما يمثل مستوى (أو أكثر) من مستويات الوعي وقد انتاب في تنسيق متميز يتجاوز - عادة - التنظيم الواحدى الطائفي المؤلف .

(٥٤) بل إنه قد أن الأولان مرجحة تلك العقيدة التي لصقت بأويديب شخصياً ؛ ولا بد لذلك من العودة إلى عمل ميؤفكليس الأصل ؛ وقد حاولت تفسيرات أخرى في مواقع أخرى .

(٥٥) يعتمد التفسير على فكرة التوافق بين تعدد الدوات (النيات) مع حتم النمو الدائم ، في إيقاع تطوري ولأني شبه منظم . وهذا ما صنعته في النظرية الإيقاعية التطورية Evolutionary Rhythmic Theory «دراسة في علم السيكيولوجي» (١٩٧٩) ، وعافسرات غنارة في الطب النفس (١٩٨٣) لم تشر .

(٢٦) يحيى الرخاوى (١٩٧٧) حياتنا والطب النفسي . القاهرة دار الغد للطباعة والنشر ص ٣٢ - ٤٩ .

(٢٧) نفسه ص ٥٠ - ٦٤ .

(٢٨) نفسه ص ٦٥ - ٧٦ .

(٢٩) نفسه ص ٧٥ .

(٣٠) رغم أن الكاتب كان كثيراً ما يستعمل التعبيرات الجرفية والتفتية بشكل مباشر لا يصلح معه اعتباره وزماً

(٣١) عمر شاهين (١٩٦٣) الأسس النفسية لمسرح الاعمقوف والمجلة العدد ٧٨ السنة السابعة .

(٣٢) محمد النوي (١٩٧٠) نفسية أبى نواس ، القاهرة . مكتبة الخانجي (الطبعة الثانية) - وأيضاً قد أورد قمحية : (انظر هامش ١١) مزيداً من هذا الاتجاه في كتابات النهوي ؛ انظر ص ٣٠٩ وما بعدها (عالم) الطلم عليه بعد في (أصله) .

(٣٣) عباس محمود العقاد (١٩٨٠) أبو نواس : الحسن بن هانء - القاهرة دار غضة مصر .

(٣٤) يمثل هذا العلم عموماً خاصاً في تطوري الشخصي ، وما زال هو المحور الأساسي المنشور لنظريتي في هذا العلم وممارستي للطب النفسي ؛ وهو المنشور بعنوان «دراسة في علم السيكيولوجي» شرح سر اللعبة حيث كتب للثن شرأ .

(٣٥) هناك من يعد مجاهه هو دراسة المظاهر الشعورية للاضطرابات النفسية الأساسية بحسب الوظائف للميوية ك . باسبيرز K. Jaspers ، وهناك من يقصره على ما هاة الأغراض تحديداً سوليكيا (فيش Fish) ، وهناك من يخصص به آلية تكوين الاغراض (المدرسة التحليلية عموماً) .

(٣٦) يحيى الرخاوى (١٩٧٩) دراسة في عالم السيكيولوجي . شرح سر اللعبة ، ص ١٢ .

(٣٧) نفسه ، ص ١٣ .

(٣٨) حيث يكون المبدع في الحاليين هو نفسه أداة إيداعه وحقل هذا الإيداع ؛ بما هو ، وما يتعلم معاً ؛ إذ لا يصلق على القفل الإيداعي قول أكثر مما قيل في ذات الباحث الفينومينولوجي في علم السيكيولوجي ، حيث تصبح ذاته هي والذات المشاركة ؛ للتحمة المتطلقة معاً . وذلك أن الذات في هذه الحال لا بد أن تنظم دوراتها مع دورات خارجها الموضوعي ، بحيث تصبح حساسية التفاعل وسدى وعقو رؤيتها منتسقة مع نفس القوانين التي تشعلها ، وكأنها الأداة اللاصقة الناقلة بين الداخل والخارج ؛ حيث تعتبر الذات الدراسة أداة انتقاء وتسجيل واستيعاب وقياس حديسي ، ثم هي أداة فحص وإعادة ترتيب وتعبير وإعادة تشكيل ؛ أي أنها أداة التفاعل وقياس وموضوعة عبر وجودها المستقل المرن القادر على الاتصال والانفصال دون ذوبان أو انشقاق . انظر المرجع السابق ص ١٧ .

(٣٩) خطر بيان أن اسمه علم والسيكيولوجيا فضلاً تعريب الجزء الأول من الاسم حتى لا أخطئ بينه وبين ما يمكن أن يسمى وعلم نفس الإيداع الذي يغلب عليه المنهج السلوكي ، ولكني فضلت إثبات هذا الخطأ في الماهي دون التلن لأني أتوقع المبادرة بالمجهود على الاسم وما يعينني في المقام الأول هو التواصل حول المضمون .

(٤٠) أرجو ألا يزعج الذين يغالون الجديد ، فإن هذه الممارسة قائمة فعلاً تحت أسماء مختلفة ، والبنيوية التوليدية - مثلاً - تكاد تملن نشاطاً موازياً أو مماثلاً .

(٤١) استعمل فرويد تعبير السيكيولوجيا في الحياة العامة ، وحدت خلط نتيجة لتداخل مفهوم السواء بالمرض بالصحة الفالقة .

(٤٢) المهتمون بالمعاصرون بعلم السيكيولوجي أغلبهم من المحللين النفسيين ، وهم لا يزعمون لأنفسهم - إلا قليلاً - علاج الجنون . لكن العلماء الأكبر في هذا العلم وما يقابله من نشاطا إيداعي لا يفيض إلا مع مواجهة خيرة الجنون . وهكذا نجد أنفنا



(٧١) وقد يكون العقاد في وسط العمر أقدر على تحمل الغموض منه بعد ذلك ، ومع ذلك أحادية النظرة غلبت في كثير من أعماله وترابه . ولا زعم أنه وهو يكتب ابن الرومي كان متأثر بفرويد (الاستقطب غالباً) أكثر من يونغ (صاحب المحاولة الرائدة في تجميع الأقطاب على مسيرة التقدم) - إذ يبدو أن هذا الكتاب قد خلا من التأثير الخارجي أصلاً ، وإن ظل متأثرًا بما هو العقاد .

(٧٢) فحيث تشرى حقدًا على نساء  
فثم تشرى شكرًا على حسن القرض  
العقاد : ابن الرومي ص ١٦٠ .

(٧٣) العقاد : ابن الرومي . ص ١٦٥ . كما أمل أكون مبالغاً حين أقتب أمام استعمال ابن الرومي للفظ «شوب» في وصفه اختلاط اليقين بالشك وما وجدت أمراً يرى يوقن إلا وفيه شوب استمره وأذكر هذا التداخل اللازم لاستعمال لفظ «شوب» يطلق على نماذج السوائل أساساً (العقاد ابن الرومي - ص ١٦٥) .

(٧٤) نفسه ص ١٦٠ .

(٧٥) عباس العقاد (١٩٨٠) : أبو نواس ، الحسن بن هانء ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .

(٧٦) أبو نواس : ٤٥ - ٧٣ ، ثم ابن الطيب وهو يفرض مريضاً بعاءة في الغد الصباح حقاً ، وعكس بالتجالي الحديث ، ويرق الأرقام ويشاهد الأشعة ، لا يستطيع أن يربط مباشرة بين مظهر سلوك واحد ونفسه هرومون واحد . وهذا لا يفتي تأثير العامة على الإبداع ، ولكن التأثير يأتي من كيفية مواجهة العامة ونقلها وتحديها واختراقها ، وليس في أثرها المباشر في الصفات ثم في الشعر .. مما لم يثبت أصلاً عند أبي نواس . ومقتطف واحد قد يظهر مدى خطأ التعميم . يقول العقاد ص ٦٨ «لا ينبغي أن جهاز النطق شديد العلاقة بالنمو النفسي ، فإذا سمع النقص انصتحت وحجرت به كان لذلك علاقة بوظائف الجنسية مدى الحياة» . ١١ . لا تعليق !!

(٧٧) محمد التويحي : نفسية أبي نواس (١٩٧٠) الطبعة الثانية ، القاهرة مكتبة الحائطي بمصر .

وقد استشهد في هذه الطبعة برأي اثنين من والأساتذة المتخصصين في الدراسات النفسية (ص ٩) - «وكان حكمهما كليهما أنها لم يجدا مأخذاً على عرضي لحقائق ذلك العلم وآرائه - ولم تصل الناقد أي دراسات نفسية» قد اقتصح بها من سالم ، كما لم ينتبه إلى هذه الطريقة في تقييم الصحة بالمحكومين validity by referees في تقييم المحكمين أساساً لا من حيث مكاثمتهم العلمية في مجال تخصصهم ، بل من حيث خبرتهم في هذا المجال التطبيقي الخاص .

(٧٨) نفسه ص ٣١ وبعدها .

(٧٩) نفسه ص ٤٤ .

(٨٠) نفسه ص ٥٢ .

(٨١) نفسه ص ١٥١ .

(٨٢) انظر عن التعممة ودراسة في علم السيكيوباتولوجي ، للكتاب ، وبخاصة صفحة ٩٣ كخطوة نحو الاستيعاب الإيجابي ، وصفحة ٣٦٦ كخطوة في المسيرة النضالية .

(٨٣) لم أحاول أن أنظر في تشبهات أبي نواس للخمر من باب الجواز الشائع كما حاول ناقدو النوبيين ، لأن أرى الجواز في الشعر بخاصة ليس هو الجواهر ، بل لعله يبعثنا من المباشرة العمانية الجديدة التي تلتقي في مساحاة وهاء مع بعض الصور والرموز القديمة ، دون حاجة إلى الإسراع بتجديد وظيفة الرمزية ولافتها المجازية .

(٨٤) يذكر الاسم بالإنجليزية depressive-manicomania - ترجمة ، لاندرى للمذا . ص ١٥٦ .

(٨٥) ذهب أودينس إلى اعتبار أبي نواس رائد ثورة مبدعة ، كشفت ... بشكل عام عن قسائنا أربع متلازمة ومتشابهة : عن محسوس

(٨٦) الشيخ تركيباً = الولد المقتول الذي زاد قصعه له بعد قتله ، لكنه لم يستقر إذ تستمع نتيجة لهذا الكيان النامي ، الذي أثارت الأحداث في نفسه ببساطة نقطة .

(٨٧) لاحظ نيسم مولوي ولورنس ووكلاين (مجلة علم النفس - المجلد السابع - يونيو ١٩٥١) ، باب الحلمات والدوريات : لتلخيص معطى سوف أن أفسر جونز لتردد هملت غير كاف ، وأضاف أن «جوف هملت من النمو» (التفجيج ، الإحساس بالمشولية ، امتلاك الأم) كان وراء هذا التردد ، ونقل الثقل من العلاقة الأدبية للمجرة إلى منظور نموي يعتبر خطوة نحو مزيد من الفهم . إلا أن الخوف من النمو لا يعين العجز عن النمو رغم كل الحنين إلى التكوّن الباي في المسرحية بقدر ما يعين البصيرة بنجم النمو . فهاذا أخيف أن : النمو ليس مجرد الاستقلال بالتر أو الحرب ، وإذا رأى النامي هذا التناقض ، اقتربنا من التفسير المقترح هنا .

(٨٨) أشار رولر واي أيضاً في تفسيره إلى أن تحريم مضاجعة المحارم وما ترتب عليها من كبت (وعقد) هو محاولة من جانب التطور لإطلاق والطاعة إلى خارج حدود الأسرة ، وكان مضاجعة المحارم هي المستوى الثالث للاستهانة المقوم .

(٨٩) انظر أيضاً والمدون والإبداع يحيى الخرواي - الإنسان والتطور ، عدد يوليو ١٩٨٠ ص ٤٩ - ٨١ .

قد يصل التردد في بعض الحالات المرضية إلى العجز عن أن يحسم المريض أمره ، هل يد له السلام أو يبقها بجواره فتتوقف اليد في وضع وسط بين السلام والاسلام يسمى Prof hand ومن المناسب أن نذكر الفثاريه أن المسرحية كتبت شعراً ، وإن التركيز في تفسيرها «بالأحداث» الجارية دون طبقات الشعر المتكاثفة المسرحية قد سطع الموقف تطرحه خلا .

(٩٠) خشية الإفراط في التناول ، تجنب الإشارة إلى نهاية المسرحية التي تعان إفلات الملك (الحياة) من كل الأطراف المتصارعة ، ماداموا قد نشلوا في وأن تصارعوا ... الخ .

(٩١) يحيى الخرواي (١٩٧٢) : من عالم السفسولوجية (قراءة في ميتافيزيكي) - الإنسان والتطور ، عدد أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - ص ١٢٩ وما بعدها .

(٩٢) ما بين الأقواس في هذا المقتطف إضافة لم ترد في النص ، وإنما أزم إضافتها لتوضيح المعنى .

(٩٣) نستعمل كلمة المعلومات هنا بمعنى الأوسع ، فهي لا تشير إلى المعارف اللفظية المسجلة بالذاكرة فحسب ، وإنما تشير إلى كل الكيانات الكلية المتعلقة في تنظيمات معقدة متكافئة ، كما أن لهذا علاقة بنظرية فعلة المعلومات Information Processing

(٩٤) عن سائس السديري : علم النفس والأدب ، ص ٩٩ .

(٩٥) أقول بنيد فهمه .. ولا نسلم - بالضرورة - بتفصيله ، إذ يكاد يكون من المحال أن ينفي بروجون أن المنطيمات الأتية من الخارج هي في تألف مع مكمون الداعخل مصدر تلك الشخصيات الغالبية ، وأن الإبداع ليس إطلاقاً سراحاً من استيقظ ، وإنما هو ليقاظ من أغفى لإعادة تخليق الوحدات المكونة للتركيب الوليد . والتشبيط الكلاسيكي للصراع يساعد في هذا الإيقاظ ، ثم تعتمد النتيجة على الخطوات التالية .

(٩٦) لست مرتاحاً لهذه التسمية بصفة نهائية .

(٩٧) عباس العقاد (١٩٦٨) ابن الرومي وحياته من شعره بيبيوت ، دار الكتاب العرب ، ص ١٤٩ .

(٩٨) سبق الإشارة إليه ، هامش (٤٩) .

(٩٩) العقاد : ابن الرومي ١٥٢ .

(١٠٠) السابق ، ص ١٦١ .

(٩٦) فضلت أن أورد هذا الحائط في المفاصل دون اللين لما يحمل من احتمال خطأ أو مبالغة ، فالتاسم وكامل رؤية لاطء شديد الغرابة على الأذن المصرية ، حتى لو افترضنا جودها التركية . وقد رجعت إلى محاولة معرفة دلالة فوجدت أن الرؤية : القطعة تدخل في الإناء ليرشأ (وربأ الإناء أصلحه) ، ولأظ من مادة لظ ، ولظ به لظأ ليرشأ بفارقه (الوسط) ، فيأترى على قصد نجيب عفوظ أو آل وكامل (ولادة جسدية مكتملة شكلاً) ما يكن نفسه أبداً ، فهو لم يكن سوى واداه تراب بها أمه صدها ، إذ تفرض عليه أن يلزمها لأفارقها ، لأنها قوت ألا يولد نفسياً أبداً ١٩.

(٩٧) يظهر هذا أيضاً في روايات (والجبال) - مثلاً حرافش نجيب عفوظ ، وإلى درجة أقل كثيراً ثلاثيه .

(٩٨) القتل الضمني الذي اعتبره الناقد مقابلاً للقتل الفعلي عند أورست يحتاج - بالذات - إلى مراجعة ، فكامل لم يقتل أمه فعلاً ، ولم يكن سبياً في موتها ، حتى حين أغضبها إلى ذاك الحد ، حتى لو أعلت في بنص الألفاظ أنه يقتلها بكلامه . ولا يبرح أي تأييد علمي مباشر يسمح بالربط السببي بين أي وفاة وبين انفعال سابق ، يرغم أنه رأى شائع بين العامة . وأرى أن الناقد اضطر إلى هذا ليسهل المقارنة بأورست دون حاجة إليها .

(٩٩) التفسير النفسي للأوب - عز الدين إسماعيل ، ص ٢٩٩ .

(١٠٠) نفسه ص ٣٧٠ .

(١٠١) يقول إن الذي رجح برامة أورست وأعطاه حريته هو صوت الإله أئينا التي جاءت من جهة زيوس دون المرور برحم الأم ، وعلى ذلك ، فقد يكون التصريح (والحكمة) هو رفض العودة إلى الرحم ، وعلى هذا فصراح كامل بعيداً عن رحم أمه هو في اتجاه الحكمة (والتفكير) - وهذا إقحام لأورست في كامل دون مرور أو وجه شرب كما أن التقابل بين الحكمة والرحم هو دليل جديد على الموقف الاستقطابي ، ورد عليه بالقول بأن التصريح لا يتم برفض العودة للرحم ، بل برحلة الداخل الخارج (إلى الرحم/بعيداً عنه) بشكل متري ومتغير ومرجح للخطوة الأممية قليلاً بعد كل جولة (رحلة) .

(١٠٢) تجنبت قاصداً ، ولظروف هذه المقدمة ، مراجعة بعض عينات من المحاولات الأحدث ، مثل دراسة فرج أحد فرج في عددي فصول (يناير ١٩٨١ - المجلد الأول العدد الثاني) ، وعددي يناير ١٩٨٢ المجلد الثاني ، العدد الثاني) . وهي وإن كانت أصبح إعلاناً بالانتماء بالتحليل النفسي ، فهي - فعلاً - أكثر تحملاً من قيود الكلاسيكية ، وأكثر تحملاً لرؤية أن التنافسات المحيطة الكامنة فيها تناوالت من أعمال ، وإن كانت تحتاج إلى حوار متجدد قد تناقح له فرصة أخرى .

(١٠٣) راجع مذكراته في شأن حدن ابن الرومي في هذا الدراسة .

(١٠٤) انظر الفقرة الأخيرة فيما يتعلق بدرجتي الشخصية في هذا الصدد .

(١٠٥) المرحوم الشاعر صلاح عبد الصبور ، حين دنا من الدين المذكور في البرنامج الثاني ، وأصر على أنه شعر فع ، فرت أحاول إقناعه بأصل الفكرة كعاد لا يصدق ، فلبت أكتب هذا الشرع لأبث ما ذهبت إليه ، فكان مؤلفي المرجعي الموروث الذي أشرت إليه طوال هذه المقدمة ودراسة في علم السيكوباتولوجي : شرح سر النبوة .

(١٠٦) وما زال الاحتمال قائماً ، وهذا - لم أشر إلى عوائل التالية غير المنشورة .

جديد ، .. وعن حدث جديد ، .. وعن تجربة جديدة ، وعن لغة شعرية جديدة ، بل إن نفس الناقد جعل الحمر وسيلة هذا الشار لا خزانة نفس/عقله : وإنا مفتاح وصلنا بالأبواب كلها .. إنا صيغة لوجود كل شيء . فهل يبق لنا أن نقرض أن هذه الجرعة من الإبداع المتحدي التي نقتض مؤلام القناد التفسير إلى حبس ابن نواس داخل تشخيصاته كما يفعل بعض الأطباء أحياناً مع مرضاهم (ولأنه قد لا يكونون مرضى بعد) أدوينس : (١٩٧٧) الثابت والمتحول : الكتاب الثاني ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

(٩٦) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأوب : سر شهرزاد ، ص ١٩٠ - ٢٠٣ .

(٩٧) الإدراك الضلال يمل كالعاصفة في أقل من ثانية فيستقبل الشخص الشتر الحسي بتأويل ذات ضلال عملي بكل شحنة إقناعه وانفعاله . وقد ذكرته هنا ليس لقيمتها كعرض (ولاً وقعت فيها عيت عنه) ، وإنما لدلالاته في حقائق الوعى الأعظم متى حلت في الوجدان الشعوري الطاهر فرضت ما يترتب عليها فعلاً حقيقياً لا يحترم المنطق أو يرتدع بالإقناع .

(٩٨) مع الاعتراف بأنه وقراءة من الواقع السابق الإشارة إليه ، الذي أنكمحه تفصيلاً - منظرة لداتها ، وإنا لا يستبعد أباً من المعارف أو الموقف الشخصي .

(٩٩) انظر الحاجة إلى الشوفان في دراسة لعلم السيكوباتولوجي (١٩٧٩) للكتاب صفحات ١٩٣ ، ٥٢٩ ، ٧٠٠ .

(٩٠) هذا الرأي ليس بديلاً لفكرة عدم الأمان من يوم آخره يحمل وخيانة أخرى ، وإنا هو مستوى آخر متداخل من الرؤية .

(٩١) يمثل متداخلاً معاً يكاد يكون مؤكناً لهذه الرؤية . ولعل أقرب المعاني لما نريد إظهاره هنا ماورد على لسان (ولهم) (جيمس جويس) يحس على الدائم والطفل الرجل ، مجهد : الرجل الطفل في الرحم - رحم ؟ مجهد ؟ يستريح .. لقد طاف مع ستندباد البحار (فصول ١٩٨٢ المجلد ٢ عدد ٢ ص ١٥٨) وهنا تلمح الرحلة بشقيها ، وأنه لكي يستطيع الواحد أن يكون ستندباد فإنه لا بد أن يطش - في نهاية كل جولة - إلى رحم ينظره طفلاً رجلاً ، رجلاً طفلاً ، يستجمع نفسه ليبدأ من جديد كل يوم جديد ، مثلاً علمته شهرزاد ، فطمأنينة شهرزاد لرحم شهرزاد المنظر القابل الرائي هو الذي يسمح له أن يربح أفق المعرفة بشقيها .

(٩٢) ذلك لأنه متى على فكرة أن سمي الإنسان يتصف أساساً بمحاولته التكيف وأخلاقاً مع مجتمعه بالإعلام والتسامي على حساب الطاقة الجنسية الفجة . ويرغم أنجانيد في كتابه فرويد ماينس هذا التماسي في الاستقطاب ، حيث نلح إشارات جيدة إلى احتمال الولاف ، إلا أن تفسيره للفن والخيالة بالشأسي يؤكد الاستقطاب المحدد للتمس - وقد سمي هذا الاسم (علم نفس الأخلاق) من جانب من تسموا به وعلم نفس الكينونة ، حيث التركيز على مشكلة الوجود والعلاقة بالآخر أساساً . (راجع إن شئت مقدمة في العلاج الجمعي (١٩٧٨) .

(٩٣) عز الدين إسماعيل (١٩٦٣) التفسير النفسي لسرحة أطالبع الشجرة - مجلة المجلة ، فبراير ١٩٦٣ عدد ٧٤ ، ص ٣٦ - ٤٠ .

(٩٤) يمكن مراجعة فكرة تعدد الدوات التي سبق ذكرها في هذا المقال والرجع المذكور هامش (٥٢) .

(٩٥) مع بعض التجاوز ، حيث المي ليس مرادفاً للأشعور تحديداً ، فمحتوى اللاشعور ، حتى عن فرويد ، أكثر شمولاً من المي بكثير . كذلك فإن الأنا العليا ليست مرادفاً (هكذا) للضمير .

يقدم

# وزارة الثقافة قطاع المسرح

سماح المصري

حمدي عيش

تيسير فلهي

## الزاد

إخراج: فتحي الحكيم

تأليف: مشفوت شعلان

المسرح المتجول

على مسرح الجمهورية

من ١٥ يناير إلى ٣٠ يناير

## الذباب الأزرق

إخراج: كمال الدين حسين

تأليف: نجيب مسور

المسرح المتجول

على مسرح الغففة

طوال شهر يناير

## فوت علينا بكره .. التي بعد

إخراج: سعد أردش

تأليف: محمد سلماوي

مسرح الطليعة

يقدم

العرض القادم

## الشريفات

إخراج: عبد الغني زكي

تأليف: أحمد عفيفي

المسرح الحديث

على مسرح السلام

العرض القادم

عبد الله غيث

سميرة أيوب

## الموسم العاشق

إخراج: فتحي الحكيم

تأليف: فاروق جويبة

المسرح الحديث

على مسرح السلام

تكريماً

## كانت .. يا كانت

إخراج: فليل صلاح الدين

تأليف: يحيى زكريا

المسرح القومي للأطفال

على مسرح متروبول

## فرح ولم يعد

إخراج: سحر المسقا

تأليف: أمينة بكير

أشعار: نجوت ميموي

مسرح القاهرة للعرائس

يقدم

# النقد الأدبي وعلم الاجتماع مقدمة نظرية

محمد حافظ دياب

فيما يذكر بول موى ، يرتد أصل كلمة نقد إلى اللفظة الإغريقية Xpiviev وتعني الحكم<sup>(١)</sup> ، وهو نفس ما يمينه تعريفها القاموسي في لغات أوروبا القديمة والوسيلة . والباحث في اللغة الإنجليزية يجد هذه الكلمة مصطلحين : «الأول هو Criticism ، ويعني النقد بمعناه الشائع ، أي الاستهجان والكشف عن الخطأ ، كما يعنى كذلك الفحص الدقيق غير التحيز لمعى شيء ما ، ولضمونه ، ولقيمه . أما المصطلح الثانى فهو Critique ؛ ويطلق على النقد (النظم) الذى يستند إلى أسس واضحة المعالم ، ويسير في خطوات منتظمة للتوصل إلى حكم معين ، ويتناول موضوعه تناولاً مفصلاً ، محاولاً تحليل هذا الموضوع تحليلاً يبرز أخطائه الأساسية ودعائمه التى يستند إليها ؛ وهنا يصبح النقد مفصلاً . ومن الممكن أن يقابل ذلك في اللغة العربية مصطلحان ؛ فنطلق على كلمة Criticism مصطلح (نقد) ، ونطلق على كلمة Critique مصطلح (نقد منهجي)<sup>(٢)</sup> .

الأعمال الأدبية التى ينقدها . وإذا كان الأدب نقد الحياة ، فالنقد هو نقد له .

٤ - وتحديداً لها ، فإن الأدب ذاتى من حيث كونه تعبيراً عما يحسه الأديب ، أما النقد فإنه ذاتى وموضوعى في آن معاً . . إنه ذاتى من حيث تأثره بثقافة الناقد ؛ وهو موضوعى لأنه مرتبط بنظريات وأصول علمية .

طبقاً لهذا ، فإنه مهما يكن الأدب فسيبقى موضوع النقد ومجمله ومرماه ، بدءاً من استكشاف الأصالة الأدبية ورصد أخطائها واتجاهاتها ، ووصولاً إلى استنباط وتوجيه إمكانات العمل الأدبى في التعبير عن موقف حضارى أو رؤية متكاملة للحياة والوجود .

ويمكن القول إن مفهوم النقد الأدبى الحديث ينطوى على ثلاثة محاور متشابكة هي : التمييز ، والتقييم ، والتأريخ .

وإذا كان النقد في تعريفه القاموسى هو فن الحكم ، فإن انتقال معنى هذا المصطلح من النطاق القاموسى إلى المجال الأدبى يستلزم إضافات عدة لكلمة حكم . والأدب تاريخياً أسبق من النقد ؛ وهو ما يعنى أن الشاعر الأول قد سبق إلى الوجود الناقد الأول . فالقياس هنا قد لا يشير جدلاً ؛ لأنه أضحى من المسلمات المتفق عليها بين النقاد أنفسهم .

وبما يفرق الأدب عن النقد الأدبى ملاحظات قد يُنوه عنها بما يلي :

- ١ - الأدب والنقد كلاهما فن .
- ٢ - لولا وجود الأدب لما كان النقد الأدبى ؛ فالأصل هو العمل الأدبى ، يليه بروز الفعالية النقدية التى استقلت نسبياً وشكلت ظاهرة تستحق أن تدرس بذاتها ولذاتها ، وإن كان ارتباطها بالعمل الأدبى عضواً وحيماً .
- ٣ - الأدب فن يتصل بالحياة ، على حين يراها النقد من خلال

بالفلسفة ، وتلقيحه بعلم الجمال ، وتزويده بنتائج علوم اللغة وفلسفة التاريخ والعلوم الإنسانية والمعرفة العلمية ، وإن هاجم البعض هذا الأمر ، «خشية أن يتحول النقد إلى دقة العلم وثبوته ، فتضحي لغته مصطلحاً ثابتاً لا يتغير»<sup>(١)</sup>.

وهكذا يمكن القول إن الدراسات النقدية الحديثة بلغت مرحلة من التقدم والازدهار لم تعد تعتمد على الانطباع كما كان سائداً في كثير من الدراسات النقدية القديمة . وبرغم هذا ، ما زال هناك في وقتنا الحاضر من يراوح بين علمية النقد الأدبي وفنيته ، أو بين معياريته ووصفيته ، نتيجة ما يبدو في بعض الأحيان من نقص في الاتفاق بين نتائجهم ومستخلصاتهم<sup>(٢)</sup>.

### النقد الأدبي الاجتماعي خلفية فكرية

وفي تراث النقد الأدبي ، ثمة حقيقة يمكن استقراؤها ، تتلخص في توزع هذا التراث بين نظرتين هما : الشعور بالمسؤولية الاجتماعية ، والإحساس بالمسألة الفنية . في أحيان كانت تغلب المسؤولية الاجتماعية ، وفي أحيان أخرى يبرز تسلط التقنية . لكن هذا الطرح الساذج للمسألة قد أسهم في تزييف حدودها ومعالمها ؛ فليس ثمة مثل هذا التعارض القائم على المغالاة في التبسيط . ذلك أن المسؤولية الاجتماعية لا يمكن أن تعني تجاوز الفكرة القائلة بأن الترويج لأشكال هابطة ، أو التغاضي أساساً عن موضوع الأشكال ، إنما يعني في الحساب الأخير ، الإساءة إلى المسؤولية الاجتماعية ذاتها .

وقد لا يكون من الملائم في هذا الصدد ، تتبع تطور (الصيغة) الاجتماعية في التراث النقدي تبعاً تاريخياً منذ نشأته حتى الآن ، ويلوغه تلك الدرجة من المعرفة في إطار علم الاجتماع . ومع ذلك فمن المفيد الإشارة العامة لأهم المراحل التي قطعها . . . . .  
بداية ، فإن المحاولات الحثيثة للنقد الأدبي الاجتماعي قد ظهرت مع المفهوم الأنلاطون الشهير «المحاكاة» *Mimesis* ، الذي غما بعده أرسطو بعبارة المعروفة : «إن شعر الملاحم وشعر التراجيديات ، وكذلك الكوميديا والشعر الدورامي ، وإلى حد كبير أيضاً النغص في النأي واللعب بالخيال» . . . كل هذا بوجه عام أنواع من محاكاة الواقع»<sup>(٣)</sup>.

بعدها بدأت تنامي محاولات التعرف على طبيعة العلاقة بين الأعمال الأدبية وتأثيرات الوسط الاجتماعي عليها ؛ أظهرها محاولة الفكر الإيطالي جان بابتيست فيكو *Jean-Baptiste Vico* (١٦٦٨-١٧٤٤) في معرض حديثه عن علم جديد يدرس الطبيعة المشتركة للأنام ، حيث عرض لأهمية الأدب في الحضارات ، مركزاً على دور الشعر في الحضارة القديمة ، والعلاقة بين الملاحم البطولية والحضارات العنصرية في هذه الحضارة ، مشيراً إلى أن : «المجتمع لا يقدم ببساطة مسرحيات

ويعد التمييز دلالة العملية النقدية كلها ؛ إذ لا يمكن دونه تمييز جنس العمل الأدبي أو إعطاؤه هويته ضمن منظومة الأجناس الأدبية . وهو كذلك عك العملية النقدية ؛ فليس يكفي أن نطلق الأوصاف على عمل أدبي معين ، فنعتبر أن انتباهه إلى جنس أدبي أمر مفروغ منه لا يحتاج إلى تحقيق»<sup>(٤)</sup>.

ويُعنى التقويم بالتوصل إلى تحديد قيمة العمل الأدبي بعد إذ تكون مرحلة تمييزه قد تحققت ؛ ومن ثم يكون سير القيمة وفق معايير جمالية أو إيديولوجية ، أو جمالية إيديولوجية ، لا تعتبرها نهائية ، بل تكيف بموجب كل إنتاج أصيل جديد . ويشتمل التقويم على وصف العمل الأدبي وتحليله والحكم عليه .

أما التآريخ *Articulation* فإنه حصيلة المعالجة النقدية ؛ وأساسه وضع العمل في موقعه من سياق قائم أو مفترض ، كالسياق البلاغي والأدبي والفكري والحضاري .

وقد اكتسب النقد الأدبي الحديث - عبر تطوره التاريخي - قياً جمالية ورؤى فكرية وأساساً نظرية ومفاهيم فنية ، يمكن أن تلعب سماتها على الوجه التالي :

١ - من حيث المادة ؛ إذ شهدت الدراسات النقدية الأدبية الحديثة تطوراً ملحوظاً في مادتها عن طريق اهتمامها بالأدب الشعبي بجانب الأدب (الرسمي) ، وتحميلها أبعاد الوجود ونظريات الكون والحياة ، وتوليها بالمفاهيم العصرية ، نتيجة تطور الأجناس الأدبية بناء على رؤى التجديد في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقال ، والابتكار في البناء الشعري ومضامينه ، إلى جانب إضافات صائبة قدمها المشتغلون بعلم النفس والجمال والاجتماع والأنثروبولوجيا ؛ وكلها حتمت على النقد الأدبي زيادة مادته وتجديده رؤاه .

٢ - من حيث المنهج . فقد دخل على أساليب النقد مجموعتان مساعدتان : جاءت من جهتي معطيات العلوم والبحوث الجديدة لتفتح للدراسات النقدية وسائل وطرقاً بحثية مستحددة ، ومن جهة أخرى الإحصاءات وتطبيقاتها لتمدها بأدوات جديدة . وكان استخدام هذه الوسائل مدعش النتائج في أحيان ، لدرجة يمكن معها القول إن الاستفادة من الدراسات النقدية من مناهج العلوم الأخرى ، ومن المبتكرات التقنية للعلم الحديث ، أدت إلى تنوع مشاهدتها وتعقدتها ، ومن ثم تطورها نحو أساليب جديدة .

٣ - من حيث الاتجاه ، حيث أصبحت الدراسات النقدية الحديثة تحاول الإفادة من منابع الفكر والفلسفة ، بواسطة الاهتمام بالعوامل والتيارات الاجتماعية والنفسية والأنثروبولوجية ، والاستبصار بتقاليد جامعاتها الأدبية . وكانت أولى الخطوط عندما مارس النقاد تطعيم النقد

على عناصر محددة قد يكشف العلماء عن أسرارها . وهكذا فعل الناقد ألا يسأل عن خلاصات جاهزة تتصل بعمل أدبي معين ، وإنما يحاول تحرى الرؤية التي تتميز به . ومن هنا يصبح التعرض للمسار الشخصي والاجتماعي والنفسي للمبدع غير ذي موضوع . خاصة إذا ما تم بمزول عن علله الفني . وجاء هيبوليت تين (1828-1894) H. Taine تلميذ سانت ييف ، الذي حوّل طريقة أساتذته إلى نوع من الحتمية الجبرية على نحو ما تنصّف به القوانين الطبيعية . فإذا كانت الطبيعة لا تعرف الخصائص ولا القوانين الفردية ، وإنما تشدّ التعرف على القوانين العامة ، فكذلك ينبغي أن تكون قوانين الأدب . . قوانين تقوم على الحتمية .

وقد اتخذ تين من تاريخ الأدب الإنجليزي ميداناً لبشّحه ، بهدف الوصول إلى قوانين عامة ، من مطلق أن : « العمل الأدبي يتحدد بواسطة جملة من العوامل تمثل الحالة العقلية العامة والظروف المحيطة »<sup>(١)</sup> . وقد بدا واضحاً من تطبيقه لقضيته هذه ومناقشته التفصيلية لها أنه يعزو أهمية خاصة إلى الوسط الاجتماعي أو البيئة التي تخلف الحالة العقلية اللازمة للإبداع الأدبي .

وقد حاول تين تفسير هذه الحالة العقلية من خلال تطبيق معادلة تحليلية قوامها مؤثرات ثلاثة هي : الجنس ، والبيئة ، والعصر ، تؤثر في الأعمال الأدبية .

ويشمل مصطلح الجنس مجموعة من الأفكار عن الوراثة والأرض والمناخ ، وتضم البيئة العوامل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، في حين يركز العصر الانتباه على جوانب الاستقرار والتغير في الحضارة .

لقد كان تين من أوائل النقاد الذين تناولوا العلاقات بين الفنان ومجتمعه ، وبينه وبين أقرانه ، والطرق التي يؤثر بها الجمهور في الحصيلة الإبداعية للفنان . وكان اتجاهه هذا تعبيراً عن الرغبة في مجاوزة تخلف مناهج العلوم الإنسانية باصطناع مناهج العلوم الطبيعية . ويصف هاري ليفين H. Levin تأثير تين على التفسير الاجتماعي للأدب بقوله : « إن كتاب تين (تاريخ الأدب الإنجليزي- 1871) يتخلص دفعة واحدة من الفكرة الخاطئة التي ترى أن الأعمال الأدبية تخرج إلى الوجود كما تتساقط النيازك من السماء . وقد يمكن بعد هذا إغفال الأساس الاجتماعي للفن ، ولكن يصح من الصعب إنكاره »<sup>(٢)</sup> .

وبرغم ذلك ، يمكن القول بأن آراء تين حول تأثير بيئة العمل كانعكاس مباشر للواقع ، تبدو لنا اليوم تبسيطية وقد تجاوزها الزمن ، وتظهر وكأنها خارجة من معمل . وغير هذا الخط نفسه ، قدم برونيتي Bruntière (1849-1906) محاولة تقوم على نظرية النشوء والارتقاء ، بدراسة تطور الأنواع الأدبية في تأثيرها بعوامل البيئة والعصر والوراثة الاجتماعية للكاتب<sup>(٣)</sup> .

وأشعاراً وروايات ، لكنه ينمى أدبا وأدباء يستخلصون أعمالهم ومهاراتهم الفنية ونظرياتهم منه<sup>(٤)</sup> . ويعد ، أكندت مدام دوستال Mme de Staël (1717-1817) أن أدب أي مجتمع يجب أن ينسجم مع المعتقدات السياسية السائدة فيه . وكانت ترى أن الروح الجمهورية الصاعدة في السياسة الفرنسية يجب أن تنعكس في الأدب بتقديم شخصيات المواطنين (الصغار) في أعمال جادة - كالتراجيديا - بدلاً من قصرها على الكوميديا . كما رأت أن الأدب يجب أن يصور التغيرات المهمة في النظام الاجتماعي ، خصوصاً تلك التغيرات التي تدل على الحركة نحو أهداف الحرية والعدالة . ورأت في كتابها « في الأدب من حيث علاقته بالنظم الاجتماعية » De La Littérature Considérée Dans Ses Rapports Avec Les Institutions Sociales (1800) ضرورة فهم الأدب الأجنبية عبر خلفيتها الاجتماعية والثقافية والإيكولوجية ، لتلعب بعد ذلك فكرتها هذه في كتابها التالي « عن ألمانيا » De L'Allemagne (1810) ، متناولة الفارق الجوهرى بين الشخصية الفرنسية الشغوفة بالحوار في الصالونات ، والشخصية الألمانية المعنفة في التفرّد والعقلانية ، مستعينة بمفاهيم عصر مونتسكيو Montesquieu (1689-1755) ، وبعض آراء معاصرها الألماني هيردر Herder (1744-1803) ، التي توزع بتأثير العوامل الإيكولوجية على الرؤى الأدبية<sup>(٥)</sup> .

ولقد كان لتطور العلوم الطبيعية صدها في الفلسفة الوضعية Positivism عند أوغست كومت A. Comte (1798-1857) ؛ وهو ما حدا ببعض النقاد إلى أن يضعوا للأدب قوانين تماثل قوانين العلوم الطبيعية في دقتها . فالناقد لا ينبغي أن يكون أدبياً فحسب ، بل هو أدبى وعالم معاً . . عالم طبيعي يبحث في الأدب بحثاً طبيعياً على نحو ما يفعل علماء الدراسات التجريبية . وقد تصدى للنهوض بهذه المهمة سانت ييف Saint Boeuf (1804-1869) ، فدعا لدراسة الأدباء من حيث خصائصهم الجسمية وجوانبهم المادية والعقلية والخلقية والعائلية ، وأذواقهم وعاداتهم وآرائهم ، ثم ترتيبهم في (فصائل) يرتبط كل منها بملامح مشتركة ؛ وبذا أضفى النقد الأدبي عند سانت ييف أقرب إلى التاريخ الطبيعي للأدب<sup>(٦)</sup> .

والواقع أن هذا الاتجاه يغفل مسألة أساسية في النقد هي التأويل ؛ ذلك أنه كلما كان العمل الأدبي عظيماً كان قابلاً للتأويل . ومن ثم فإن هدف هذا العمل الأدبي يظل خاضعاً للدفع والجذب على خارطة النقد .

إن الأدب ظاهرة فنية وليس ظاهرة طبيعية . والفارق بين الظاهرتين واضح إلى . الظاهرة الفنية تغلظ أغنى من عشرات التفسيرات ، وتظل متعددة المعاني ، لا تمنح نفسها لتأويل واحد يمكن اختزاله بقانون رياضي ناجز . أما الظاهرة الطبيعية فهي مادة للملاحظة ، يمكن اكتشاف قوانينها والقول بيقين إنها تنطوي

والغاء إشراف أصحاب المكتبات ، وهبوط أسعار الكتب ، إضافة إلى أن أعمال هؤلاء الروائيين الثلاثة تقع في مركز اهتمامات أفراد هذا الجمهور الجديد من الطبقة الوسطى النامية وقتذاك ، «بوصفهم أعضاء في بورجوازية لندن ، بمن لا يمكن لهم إلا الرجوع إلى قواعدهم الخاصة من حيث الشكل والمضمون ، ليكونوا على ثقة من أن كتاباتهم ستبعت السرور في جمهور عريض . . . وليس المهم أن ديفو أو ريتشاردسون قد لبيا رغبات جمهورهم الجديد ، بل الأهم أنهم كانوا قادرين على التعبير عن رغباته من الداخل»<sup>(١٥)</sup> .

عبر هذا الطواف المتعرج بخريطة النقد الاجتماعي ، فإنه لا يمكن الادعاء بقدرته على تأسيس منهج متكامل له . هناك فقط بعض الأعمال التي استطاعت - إلى هذا الحد أو ذاك - أن تقترح أساليب وطرقا جديدة . ذلك أن الإطار المرجعي frame of reference الذي اعتمد عليه النقد يكاد في أغلبه يعتمد على نظرية الانعكاس Reflection Theory التي أصبحت بمثابة اتجاه عريض لدى عدد من النقاد ، يؤكد دور الأدب في تصوير الحياة الاجتماعية ، ويعد الأدب سجلا للتجربة الاجتماعية .

وهكذا يمكن القول إن هذه المحاولات النقدية قد كابدت موضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع ، وتفاوتت إجاباتها ، لكنها لم تنكر هذه العلاقة التشابكية ، وهو ما حاوله النقد السوسيولوجي المعتمد على مفاهيم علم الاجتماع ونظرياته ومناهجه .

#### نحو نقد سوسيولوجي :

وعلى الرغم مما يبدو من تمايز الاتجاهات النقدية الاجتماعية في دراستها للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، وعدم استطاعتها استكناه طبيعة هذه العلاقات ، فإنها بلا ريب قد أدت خدمة طيبة ، وإن لم تعط إمكانية رصد كافية للأسس الاجتماعية للأدب . من هنا ، فإن الحاجة بدت أوفى إلى اتخاذ مدخل أكثر تكاملا عبر الأطر المعرفية والمنهجية . ثم الاجتماع ؛ وهو ما يدعو إلى التفرقة بين مفهوم « النقد الاجتماعي » Social Critics والنقد السوسيولوجي Sociological Criticism<sup>(١٦)</sup> .

وثمة اعتبارات محددة استدعت هذه الحاجة هي :

١ - أن تعقد العلاقة بين الأدب والمجتمع ، تدعو إلى ضرورة وضع مفاهيم تعبر عن نظرة أكثر تكاملا إلى هذه العلاقة ، كي تعطيهما منطلقا وقاعدة نظرية .

٢ - أن الفهم الأعمق والأشمل لهذه العلاقة لا يمكن أن يتحقق إلا في ضوء دراسة ارتباطاتها المتداخلة ، وليس كمجرد عملية تكميلية تسد نقصا يشوب النقد الاجتماعي أو تعدل من مستخلصاته .

وثمة باحث فرنسي آخر هو الكسندر بلجام A. Bejame ، وأصل البحث عام ١٨٨١ بدعوة علماء الاجتماع إلى الاهتمام بدراسة العلاقات بين المؤلف والجمهور ، وذلك في كتابه «الجمهور والأدباء في إنجلترا خلال القرن الثامن عشر» Le Pub- lic Et Les Hommes De Lettres En Angleterre Au 18<sup>e</sup> Siècle<sup>(١٧)</sup> . وبدءا من القرن العشرين ، تابعت دراسة العلاقة بين الأعمال الأدبية وتأثيراتها الاجتماعية ، في النهج الذي اختطته المدارس الشكلية والفرويدية والوجودية والبنائية ، مروراً بالدرسة الإجماعية Unanimisme الفرنسية ، التي حاولت في عام ١٩٠٨ أن تفسر الأعمال الأدبية من خلال تنوع عواطف وانطباعات الجماهير ، وروادها رومان ، ودومايل ، وفيلدرك ، إضافة إلى إسهامات ليز ستيفن L. Stephen ، وليفين شوكنج L. Schücking ، وولتر إيش W. Eibsch ، وهيربرت سكوفلر H. Schoffler ، وولتر شيرمر W. Schirmer ، وجورج كفيرشتين G. Keferstein ، وغيرهم .

وفي الولايات المتحدة ، تطور النقد الأدبي الاجتماعي تبعا للظروف الاجتماعية أكثر مما تطور في أي موطن آخر ، حيث أبدى عدد من النقاد - يقف كالفرترن V. Calverton في طليعتهم - بعد الحرب العالمية الأولى اهتماما كبيرا بالروائيين الواقعيين من أمثال دوس باسوس D. Passos ، وجون شتاينيك J. Steinbeck ، وإن بدأ تقدم التزاما تاريخيا أكثر منه جهدا نقديا حقيقيا ، وتأسست في عام ١٩٣٤ مجلة «الريح» Review Parti- san التي قدر لها ألا تعيش على هذا المنطلق السياسي أبعد من عام ١٩٣٦ .

وتبالت بعد ذلك أعمال روي بيرس R. Peirce في كتابه «المذهب التاريخي مرة أخرى» Historicism Once More كمشاهدة نقدية تسعى إلى دراسة الأعمال الأدبية من حيث بعدها التاريخي والاجتماعي . وقدم إيان وات I. Watt كتابه «صعود الرواية» The Rise Of The Novel ، مفسحا فيه لمعالجة الأدب معالجة اجتماعية ، عن طريق دراسة الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر ، عبر مؤلفات ديفو Defoe وريتشاردسون Richard-son ، وفيلدينج Fielding ، ملاحظا أن هؤلاء الروائيين الثلاثة ينسبون إلى جيل واحد ، وهو ما عده أمرا لا يمكن أن يكون محل صدقة ، ومقررا أن الجنس الأدبي الذي قدموه (الرواية) لم يتم في عزل عن ظروف أدبية وفكرية واجتماعية ملائمة . ولاحظ كذلك ظاهرة بدت له أكثر أهمية ، مفادها : «أن واقعية الرواية لا تتركز في علمها المتخيل ، بل كذلك في الطريقة المتبعة لعرضه»<sup>(١٨)</sup> .

وهكذا نلمس أن المحاولة التي قام بها وات كانت تستهدف الكشف عن «الموقف الواقعي» ، وأنه لم تموزه الإشاعة إلى أن يتجاح هذا الجنس الأدبي الجديد قد صاحبه ظهور جمهور جديد من القراء اتسعت دائرته ، نتيجة إنشاء المكتبات المتجولة .

وكما يقول لينهارت : «لقد افترق المتقدمون الذين مهلوا لعلم اجتماع الأدب إلى طريقة ، أكثر من انقصارهم إلى نظرية في الوعي ، تكاد تكون - من حيث الوجهة التي ننظر بها إليها على الأقل - بدئية وواضحة . ذلك أنهم لم يعرفوا كيف يتابعون فكرتهم في قراءة النصوص قراءة دقيقة ؛ ولذا فإن نقاط التقارب التي أملت عليها إمكاناتهم ظلت بعيدة ومتكلفة . ومع ذلك يمكن القول إن الافتقار إلى الدقة في الطريقة ، لم يمنع دراساتهم أن تكون مثمرة ، برغم مراوحة آرائهم بين الغموض والتعسف ، اللذين يحولان دون ظهور هذا العوز الأساسي»<sup>(١٨)</sup> .

وحتى الآن يمكن ملاحظة أن النقد السوسيولوجي قد ارتبط بفروض ثلاثة رئيسية هي :

- الأول ، أن الأدب يعكس المجتمع والثقافة السائدة فيه .
- والثاني ، أن الأدب يعمل كوسيلة من وسائل الضبط الاجتماعي في المجتمع .
- والثالث ، أن الأدب كوسيلة إعلامية يرتبط بالرأى العام ، ويؤثر في الاتجاهات الاجتماعية والقيم ، وفي سلوك الأفراد والجماعات<sup>(١٩)</sup> .

وأياً كانت هذه الفروض Hypothesis التي ما زالت حتى الآن مجرد فروض أكثر منها حقائق أو نظريات ، فهي تشمل فكرة أساسية مؤداها أن للأدب وظيفة اجتماعية Social Function ، ذات زوايا مختلفة وأبعاد متعددة .

ومن الملحوظ أن محاولات النقد السوسيولوجي تكاد تنصب معظمها على الرواية دون بقية الأجناس الأدبية الأخرى ، على أساس أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية اهتماماً بتصوير الإنسان في علاقته بالمجتمع . وعلى ما يرى فيليب سولرز Ph.Solers فإن : «الرواية هي الشكل الذي به يناطح مجتمع ما نفسه ؛ وهي الطريقة التي يجربها الفرد ليكون مقبولاً في مجتمعه . ولذا فمن المهم جداً أن تتمتع الرواية بجميع المستويات : الطبيعي منها والسوقي والتوهمي والخيالي والأخلاقي والنفسى وما دون النفسى والشاعرى والجنسى والسياسى والتجريبى»<sup>(٢٠)</sup> . وهو ما حدا بأوريباخ إلى القول بأنه : «ومن الطبيعي أن يكون الشكل الواسع والمرن للرواية الثرية هو الذي يفرض نفسه دوماً أكثر من سواه ، كى بعيد في آن واحد تركيب عدد كبير من عناصر شتى»<sup>(٢١)</sup> ؛ وهو ما يسوغ للمدخل السوسيولوجي أن يكون أقرب المناهج النقدية إلى طبيعة الرواية .

وفيما عدا دراسات الناقد السوفيتي المعاصر يورى لوتمان Y.Lotman البنسوية للشعر<sup>(٢٢)</sup> ، فلا النقد الاجتماعى ولا السوسيولوجي استطاعا أن يقتربا اقتراباً متكاملاً من هذا الجنس الأدبي .

٢ - أنه من الأوجب إغناء النقد الاجتماعى بمفاهيم علم الاجتماع ونظرياته ومناهجه ، من كون أن هذا العلم يقدم وجهة نظر علمية لدراسة الديناميات الاجتماعية للظاهرة الأدبية ، عبر الاتجاهات العامة لمناهج بحثه ، وأساليبه ووسائله الفنية ، ومفاهيمه وأطره النظرية ، التي ثبت إمكان نجاحها في دراسة موضوعاتها ، وإن شابها - ولم يزل - شيء من الجدل والقصور .

قد يقال هنا إن المقصود هو - أولاً وقبل كل شيء - دراسة أدبية . وكما يرى جاك لينهارت Leenhardt. فإن : «هذا لا يمنع قط معالجتها لموضوعها بمنظار علم الاجتماع . وينبغي ، من ناحية أخرى ، الاعتراف بأنه إذا كان دارسو الأدب يجيئون للاستفادة من إمكانات علم الاجتماع ، فإن علماء الاجتماع بدورهم كان لابد لهم من أن يحفظوا على أنفسهم - لفترة طويلة أيضاً - الاهتمام بالأدب اهتماماً جدياً»<sup>(٢٣)</sup> . يؤكد هذا ، أن النقد الأدبي وقصوره وتحليله عن الإحاطة بالواقعة الأدبية ومعالجة معطياتها والبحث في جالياتها ، وفي الوقت الذي ينحويه نحو التخصص ، فإنه من الطبيعي أن يتطلع إلى أغاط أخرى للتفسير والتحليل مستوحاة من علم الاجتماع ؛ وهو ما قد يؤدي إلى إغناء متبادل ، وتخط مشترك وفعال لمشكلات عدة .

وينبغي الإقرار بأن هذا النقد السوسيولوجي يلاقي - ولم يزل - بعض التخفظات التي شاركت في خلقها مجموعة من العوامل منها :

- ١ - سوء الفهم الشائع لمفهوم علم الاجتماع ، وما يجب أن تتضمنه الدراسات السوسيولوجية .
- ٢ - القصور البادى من ناحية علم الاجتماع الوصفى Descriptive Sociology في دراسة النظم النوعية في المجتمع ، مثل اللغة والأدب وغيرها .
- ٣ - الشعور السائد بأنه لا يوجد سوى القليل في علم الاجتماع مما يمكن أن يقال في موضوع النقد السوسيولوجي .
- ٤ - التصور (الخاطيء) بأنبعاد مجال النقد الأدبي عن الأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع ، من منطلق أن علماء الاجتماع أنفسهم أقرب إلى حصر أنشطتهم في حدود الوصف وليس التكوين .
- ٥ - أن النقد السوسيولوجي باستغراقه في البحث عن المرجع الاجتماعى للأثر الأدبي ، ويتروسل المقارنة مع كتابات ووقائع اجتماعية أخرى ، قد ينساق في مجازفة يجد نفسه فيها مبعداً إلى محيط هامش يختلط فيه ما هو أدبي مع ظواهر من طبيعة أخرى ، أو يبرز إلى خطر الانحسار في نقد داخلي ، زبنته الرجوع إلى ما هو اجتماعى .



وثيقة بيلاط فردريك الثاني ملك بروسيا . ففى تحليله ، تبرز معارضة ليسنج لهذا البيلاط ، وتفسر الأسطورة وكأنها تزييف للوعي ، وبناء فوق إيديولوجى لنمو اقتصادى وسياسى ، وتحالف البورجوازية الألمانية مع الدولة البروسية خلال القرن التاسع عشر ، وإرادتها : والتوفيق بين واقعها الحاضر وماضيه المثالى ، بجعلها عهد فردريك هو عهد الثقافة الكلاسيكية<sup>(٢٥)</sup> .

٢ - أما الراغد الثانى ، فيتمثل فى المحاولات السوسيولوجية التى قدمها عدد من علماء الاجتماع الألمان مثل جورج زيمل G.Simmel (١٨٥٧-١٩١٨) ، وماكس فيبر M.Weber (١٨٦٤-١٩٢٠) ، وكارل مانهايم K.Man-nheim (١٨٩١-١٩٤٧) ، حيث قدم زيمل تصنيفاً للعلاقات والعمليات الاجتماعية فى المجتمع وفى العمل الدرامى ، وحدد فيبر تباين الأنساق القيمية فى الإبداعات الأدبية ، وفهمها سميولوجيا ، وتصنيفها إلى أنماط مثالية Ideal Types . واستفاد مانهايم من صداقته للوكاتش فى إيضاح العلاقات الوظيفية بين الظواهر المعرفية - ومن ضمنها الأدب - والإطارات الاجتماعية ، وإن لم يقم بدراسات واقعية ملموسة شبيهة بما قام به لوكاتش .

٣ - والراغد الثالث تمثله مدرسة فرانكفورت ، التى قدمت عدداً من الأبحاث فى النقد التاريخى والاجتماعى والجمالى ، عبر أعمال أدورنو W.Adorno (١٩٠٣-١٩٦٩) ، وهوركهايمر M.Horkheimer ، وولتر بنيامين W.Benjamin (١٨٩٢-١٩٤٠) ، التى قدر لها أن تطور النقد السوسيولوجى بعد الحرب العالمية الثانية .

على هذا المنوال بدأ النقد السوسيولوجى فى ألمانيا يتسع ليشمل الظروف المادية التى تطورت عبرها الأعمال الأدبية وأشرفت فى جمهورها . ومن ثم اتجهت بعض أبحاثه إلى دراسة الجماهير وأذواقها ، كما يتضح فى أعمال إلفين شوكنج L.Schucking ، وإريك أورباخ E.Auerbach ، وإرنست كورتيس E.Curtius ، وكولر كهر E.Köhler ، وبرتولت بريشت B.Brecht ، وأرنولد هيرش A.Hirsch ، وتوماس هول T.Hohle وغيرهم ، لدرجة يمكن معها القول إن النقد السوسيولوجى فى ألمانيا قد تسلح - بسبب الإرث الفلسفى والسوسيولوجى الذى نقله - بأكثر المفاهيم والأساليب المنهجية فعالية ، فكان لذلك أثره فى تقديمه .

أما فى فرنسا ، فقد قدمت أعمال جويو J.Guyot ، ولانسون G.Lanson ، وفير L.Febvre ، وهالباكس Halbach ، وبنيشو P.Bénichou ، وجيرفشت G.Gurvitch ، وجولدمان L.Goldmann ، وزيرافا M.Zerffa ، ودومازدييه J.Dumazedier ، ووقينزو

صحيح أن الشعر - كسائر الأجناس الأخرى - يمتلك فى تضاعيفه تحليلات اجتماعية ، لكنها تحليلات قد تتخطى عصرها بما تستصفيه من روح الحقائق والنفاذ عبرها إلى آفاق وعلاقات جديدة ، وكلها تندغم فى جانبها الشكل (الإيقاع - الصورة - الرمز . . الخ) ، وهو جانب يبدو عقبة فى طريق النقد السوسيولوجى ، إضافة إلى جانبته الفكرى . ذلك أن : «الشعر يوجد حين يتحد التاريخ والفلسفة والدين والسياسة فى مكون Component تحلى»<sup>(٢٦)</sup> .

على أية حال ، فبالرغم من أن الدراسة النقدية السوسيولوجية للأدب حديثة العهد ، وبالرغم من أن منجزاتها ما زالت متواضعة ، فإن ثمة مبررين أساسيين يعطيان لعلم الاجتماع وجهاته فى هذه الدراسات ، هما :

- ١ - أن النسق الأدبى هو مبعث آخر صياغة تعبيرية سوسيولوجية للعلاقات الاجتماعية المتفاعلة والمتداخلة .
- ٢ - أن العلاقة بين الوقائع الأدبية والظواهر الاجتماعية ليست علاقة شكلية ، بل تتجاوز ذلك إلى المضامين المعرفية . ولعل استعراضنا لتاريخ النقد السوسيولوجى ، ومحدداته ، ومداخله النظرية ، يمكن أن يتكفل بتعميق رؤيتنا له . . .

أولاً : نظرة تاريخية :

وهنا يمكن القول إن الصداقة فى النقد السوسيولوجى تعزى إلى الكتابات الألمانية التى تستقى فكرتها من رواة ثلاثة هى :

- ١ - الراغد الأول ، الذى اتخذ من المادية التاريخية منطلقاً له عبر مقاربات ماركس K.Marx (١٨١٨-١٨٨٣) (وبعده مرنج F.Mehring الذى ألزم نفسه بإفراج الإبداع الأدبى فى الصيرورة الاجتماعية والتاريخية ، حيث لا تفسر أعمال الإنسان بمعزل عن الصراع الطبقي والبناء التحدى الاقتصادى ، وحيث الصلة بين المجتمع من جهة ، والإيديولوجيا والمعرفة والفن والأدب من جهة أخرى ، تقوم على التمتع الجدلى ، وينبئ أن تحليل على هذا النحو .

ويبدو الموقف الماركسى النقدي جلياً فى أعمال مرنج ، الذى يعد مفهومه عن العلاقات بين الأبنية الاجتماعية والإبداعات الأدبية من مطلق أن : «الإرث الإيديولوجى يعد كذلك عاملاً مؤثراً ، وهو مالم تنكره قط المادية التاريخية . ولكن لا يؤثر إلا تأثير الشمس أو المطر أو الريح على شجرة جذورها فى أرض صلبة ، هى أرض الظروف المادية ، وغط الإنتاج الاقتصادى ، والحالة الاجتماعية»<sup>(٢٧)</sup> .

طبقاً لهذا ، حرص مرنج فى كتابه «أسطورة ليسنج» على عدم الأسطورة التى تذهب إلى أن ليسنج Lessing كان على علاقة

فيها نظريات جولدمان ولوكاتش، وطالب كستروفتش V.Kantrovich. بارتباط النقد الأدبي بمفاهيم علم الاجتماع. و تمت مناقشة وتعميق اتجاه الواقعية الاشتراكية في المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفيت الذي عقد في نوفمبر ١٩٦٦ (٣٨).

وفي الولايات المتحدة، فبرغم الملاحظات الكثيرة عن الأدب في تراث علم الاجتماع الأمريكي، وهو تراث غني، فلها تبقى مجرد ملاحظات، لا تعوض بأية حال النقص الين في هذا المجال، وهو ما عبر عنه الناقد الأمريكي ليولوفنتال L.Loventhal. بأنه لا يوجد حتى اليوم في الولايات المتحدة أية فهرسة كاملة وميسورة في علم اجتماع الأدب (٣٩).

في إطار هذه الملاحظات، قدم لوفنتال في كتابه «الأدب وصورة الإنسان» Literature And The Image Of Man عام ١٩٦١ محاولته لدراسة الأدب بوصفه نوعاً من الوثائق التي تفيد في دراسة البناء الاجتماعي والتغير الثقافي، وذلك عبر استعراضه لمختارات من الروايات والمسرحيات التي ألفها سرفانتس Cervantes، وشكسبير Shakespeare، وموليير Molière. والقضية الرئيسية عنده أن الكتاب المبدعين يصورون بشكل مقنع - ومن خلال اختيارهم غير الشعوري غالباً للحبكة الروائية، ورسم الشخصيات، وتصوير البيئة، وتأكيد القيم - علاقة الإنسان بمجتمعه وعصره (٤٠). كذلك قدم رينيه ويليك R.Wellek وألستن وارن A.Warren كتابها المهم «نظرية الأدب» Theory Of Literature، وتصديا فيه بالنقد لآراء تين وبعض النقاد السوفيت كجريب Grib وسميرنوف Smirnov، لكنها لم يتناولوا قضايا جوهريّة، أو يقدموا إطاراً نظرياً للنقد السوسيلوجي، واكتفوا في هذا الصدد بإيراد عموميات من مثل: «إن علم اجتماع المعرفة Sociology Of Knowledge يسنف في تتبع تطور الأفكار؛ إذ يوضح كيف يمكن للأدب التأثير في المجتمع» (٤١). وتابعت بعد ذلك محاولات بيرك K.Burke، وبول رمزي P.Ramsay، وبتريم سوروكين P.Sorokin (٤٢).

#### ثانياً : فروض أساسية :

ولو شئنا استعراض المحددات الأساسية التي قام عليها > النقد السوسيلوجي، لوجدناها تتمدد فيما يلي :

١ - التعامل مع الأدب بوصفه نظاماً اجتماعياً Social Institution، حسب ما أطلق عليه الناقد الفرنسي جاك دوبوا J.Dubois، وأقر به هاري ليفين H.Levin (٤٣).

وقد يمكن القول إن هذه الفكرة جاءت رداً على ما نادى به البنائيون من أن الأدب نسق تعبيرى قائم بذاته وله قوانينه الخاصة، وإن كان هناك من يرى أن فكرة البنائين تنطوي على فتح الباب أمام استقصاء ملامح وقوانين هذا النسق من منظور كونه نظاماً اجتماعياً كبقية النظم الاجتماعية الأخرى في

J.Duvignaud، وألير ميمي A.Memmi، وجاك لينهارت J.Leenhardt. إسهامات معرفية ومنهجية في مجال النقد السوسيلوجي.

فجويو أبرز في كتابه «الفن من وجهة نظر علم الاجتماع» L'art du point de vue sociologique قضية القيم التي يراها تقود بالضرورة إلى قضية الفعل في العمل الأدبي. وصاغ لاسون بعض الفروض المثمرة عن علم الاجتماع واستخدامه في النقد الأدبي؛ وحاول فيقر تجاوز التأكيدات غير الاجتماعية (الزيفة) التي أطلقها النقد على بعض الأعمال الأدبية؛ وطالب هاليفاكس بتجديد أطر معرفية ومنهجية للنقد السوسيلوجي، وقدم بنيشو في كتابه «أخلاقيات القرن العظيم» Les Morales Du Grand Siècle تحليلاً لعدد من النماذج والشخصيات الروائية، مركزاً على ظروفها الاجتماعية والحضارية؛ واقترح جيرفتش برنامجاً لعلم اجتماع المسرح؛ واهتم جولدمان بدراسة بناء العمل الأدبي وتبسيحه لفكر الجماعة الاجتماعية؛ وطابق زيرافاين أشكال الرواية وأنماط المجتمع عبر أعمال بلزاك وبيروست ودوستوفسكي؛ واقترح الناقد التونسي البير ميمي مجموعة محددات للنقد السوسيلوجي، وقدم لينهارت محاولته لإنشاء مبحث علم اجتماع القراءة Sociologie De Lecture، وصاغ روبير إسكاربيت R.Escarpit تفسيراً إمبيريقياً لعلم اجتماع الأدب (٣٩).

وفي الاتحاد السوفيتي، وعقب انتصار الثورة في عام ١٩١٧، ظهرت حركة الثقافة البروليتارية، أو ما أطلقت على نفسها وقتها «منظمة بروليت كولات التنويرية»، التي أخذت على عاتقها مهمة إبداع أعمال أدبية بروليتارية، عن طريق تحويل مجالات الأنشطة الإنتاجية إلى مختبرات يتم عبرها - وبشكل اصطناعي - إنشاء أدب بروليتاري خالص، فقدمت أعمالاً ساذجة: «تنتقص من قيمة الأدب، وتفرغه من مضمونه، وتحيله إلى مجرد ترديد تعبيرى نبيء لهدية آلة، مما دعا إلى إيقاف نشاطها في عام ١٩٣٢ (٤٤).

وفي الوقت نفسه، برزت في خلال العشرينيات جماعة من الباحثين أطلقت على نفسها «المدرسة السوسيلوجية» The Sociological School، واهتت اهتمامها إلى العلاقات المجتمعية المتعددة للأدب، وصاغت عدداً من المباحث الفرعية في علم اجتماع الأدب، مثل علم اجتماع المحتوى Sociology Of Context، وعلم اجتماع المؤلف Sociology Of The Author، وعلم اجتماع القارئ Reader، وأهم ممثليها ساكولين P.Sakulin، ورازومينيك I.Razumnik، وفنجروف S.Vengerov، وكلتيلالا V.Keltujala. وسين عامي ١٩٣٠-١٩٥٠، وقع النقد السوفيتي فريسة مناقشات دوجاتية حول قضايا الأيديولوجية والمنهج. وفي عام ١٩٦٨، قدم إلزبرج Y.El'sberg محاولة نقد

الاجتماعى الحضارى ، وهو ما يعنى رفض أن يؤخذ العمل كمجرد انعكاس لهذا الواقع .

والواقع أن مفهوم الأدب كمرة انعكاس عليها الحياة الاجتماعية كان من المفاهيم واسعة الانتشار في الدراسات النقدية<sup>(٣٧)</sup> ، وهو ما يعنى أن مفهوم الأدب كان يحتل منزلة مرموقة في هذه الدراسات ، خصوصاً منذ نية تين إلى تأثير الوسيط الاجتماعي في الإبداع الأدبي ، انتهاء إلى لوكتاش الذى يرى : «أن الآثار الكبرى في الأدب العالمى ترسم بدقة وعناية السمات الفكرية لأشخاصها»<sup>(٣٨)</sup> ، وإن كانت رؤية لوكتاش لهذه المسألة ليست بهذا البسيط .

ويشهد النقد المعاصر انصراف النقاد المحدثين عن مفهوم الانعكاس ، من منطلق أن مستندات النظرية الأدبية فيه تبدو بالية إذا هي قيست بما تحققه العلوم الحديثة من منجزات . وعلى سبيل المثال ، يرى الناقد الفرنسى رينيه جيرار R.Girard أن رواية «الغريب» L'étranger للأليير كامو A.Camus تعرض صورة محرفة عن أزمة التفرد والاغتراب عند المراهق ، رافضاً أن يؤخذ الأثر كمجرد انعكاس للحياة الاجتماعية ، ومبرهنها على أن العلاقة التى أقامها مع الواقع هي من النوع الجذلى ، ومن جذلية تؤدى فيها الحرية المبدعة للكاتب دورها<sup>(٣٩)</sup> .

ولدى جولدمان ، تتجاوز العلاقة بين الأدب والمجتمع معظم التفسيرات الاجتماعية السابقة ، دون أن تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعى بمعناه الشامل في صياغة رؤى العمل الأدبى ، حيث دراسة هذا الواقع هي التى تمكن الناقد من اكتشاف ما يطلق عليه «الرؤية الشاملة للعالم» ، التى يدعوها أحياناً «الوعى الجمعى» . تلك الرؤية أو هذا الوعى الذى يوجد تعبيراً عن ظروف جامعات اجتماعية محددة ومصالحها ، والذى يزود الناقد بمدخل أساسى للتعامل مع النص الأدبى ؛ لأنه سيمكنه من «عزل الملامح الفرعية عن الخصائص الجوهرية في العمل ، والتركيز على النص بوصفه كلاً ذا مغزى»<sup>(٤٠)</sup> .

٣ - عدم الاكتفاء على الأعمال الأدبية (الرسمية) مهما بلغت جودتها ، لكن هذه الأعمال لا تمثل إلا قطاعاً من ميدان واسع ومتنوع ، يشمل كذلك الأدب الشعبى ، الذى يمتلك بُعداً اجتماعياً نفاذاً ، ويوابع جماعية ، ودلالات فنية ، وتحليلات شعبية خصبية ، وعلاقة حميمة بين النص والجماعة .

ذلك أن إحدى نزعات النقد السوسيولوجى تقوم على إفراح المجال لكل ما هو أدبى . وهى بهذا تولى اهتمامها الأشكال التعبيرية للأدب الشعبى ، فتتخذ من قصص الأطفال ، والأغاني الشعبية ، والسير الذاتية ، واللامح والأساطير ، والأمثال الشعبية ، موضوعات لدراساتها ، مبرهنة على أنه بين

المجتمع<sup>(٤١)</sup> . وتعد دراسة النظم الاجتماعية من أهم الموضوعات التى يعنى بها علماء الاجتماع على أساس أنها تمثل الأنساق الكبرى المنظمة للتفاعل في المجتمع ، ومن ثم تشتمل على عناصر أساسية هي : المعايير الثقافية ، والبناء أو الترابط بين الأجزاء ، والاستمرار والاستقرار ، والوظائف الموزونة للنظام ، والجزءات ، والعناصر المرفوعة : كالأفكار والمعاني والمعتقدات والاتجاهات ، والتفاعل الاجتماعى المنتظم ، والعناصر المادية . وهى بهذا المعنى تشكل أحد عناصر البناء الاجتماعى<sup>(٤٢)</sup> .

وللنظام الاجتماعى بناء ووظيفة ؛ وتبدو الرابطة بينهما حيث يتداخل بناء النظام وأركانه فيما يؤديه من وظائف اجتماعية حسب مناشط كل نظام . وفصلاً عن ذلك ، فإن وظيفة النظام تبدو فيما يصدر عن الأفراد والجماعات من عادات وأدوار تمثل الإطار الحيزى له ، وانتمكساً لأبرز وظائفه . كما تبدو بنائية النظام من خلال الوظائف المتداخلة لتعبر العلاقات الاجتماعية للأفراد والجماعات ؛ تلك العلاقات التى تقود إلى النظام ككل في أهدافه العامة .

ويرتبط مفهوم النظام بالتنظيم الاجتماعى Social Organization ؛ وذلك إذا اعتبرنا أن النظام الاجتماعى يمثل القاعدة والمعايير الذى يوفق التنظيم على أسامه بين أدوار الفاعلين فيه<sup>(٤٣)</sup> .

طبقاً لهذا ، يمكن القول إن الأدب يمثل نظاماً اجتماعياً ، ينطوى على نوع من العمل الجمعى الذى يشارك فيه عدد كبير من الأفراد (المبدعون - الجمهور - النقاد - الناشر - والموزعون) ، وإن أخذ في اعتباره العمل الأدبى كحلقة رئيسية في شبكة علاقاته ، وعناصر موضوعية وذاتية متشابكة هي : الأدوات المتخصصة ، والمهارات ، والأشكال الفنية ، ونظم التبادل ، والمكافآت ، وبمجموعة من القيم ، وأدوار ومكانات اجتماعية تتطلب أشكالاً من المنظمات : مثل اتحادات الأدباء ، ونوادي الأدب وجمعياته .

هذا من الناحية البنائية ، التى تتداخل مع مجموعة الوظائف التى يؤدوها . ووظيفة الأدب كنظام اجتماعى معقدة ، تختلف حولها الباحثون ؛ فمنهم من حددها كوسيلة اتصال ؛ ومنهم من ركز على الوظيفة التنويرية ؛ ومنهم من فسرها بشكل مبسط أو أحادى الجانب بوصف الأدب إرشادياً ، تعليمياً ، وعظيماً ؛ ومنهم من تحدث عن وظيفته الترفيحية ، أو إشباع المتعة الجمالية . . وكلها تشكل كلاً متكاملًا وغير مجزأ ؛ حيث كل عمل أدبى يلعب بتحديد أكثر أو أقل ، أدواراً فكرية وترفيهية وتنويرية وتربوية واتصالية ؛ وكلها ليست جمعاً قوياً لوظائف اجتماعية مختلفة ، بل هي نظام عضوى متكامل بكل تعقيده .

٢ - جدلية علاقة التأثير والتأثر بين العمل الأدبى والواقع

٤ - محاولة إقامة توازن بين الدائق والموضوعي في النظر إلى الواقعة الأدبية . وهنا يمكن القول إن تراث البحث النقدي يشهد - في رؤيته لهذه الواقعة - ملاحظة متميزة بين اتجاهين : اتجاه جلوبوسماتي (Glossomatic)<sup>(٤٣)</sup> يتميز بالثولوية ، ورؤية النص الأدبي كنسق تعبيري مغلق ، أو كوحدة من العلاقات والخصائص الأدبية مغلفة على نفسها ، بصرف النظر عن أية معطيات خارجها ، ومن ثم فإن تصديده لدراسة النص يتم عبر مستوياته البلاغية والأسلوبية واللغوية فقط ، بهدف تحديد مجموعة من المعايير والقيم الأدبية الخالصة ، يستند إليها ما ينتهي إليه من أحكام ، عبر سياقها الأدبي (Literary Context ، أو طبقاً لما يدعوه رومان جاكوبسون R.Jakobson «بالواقعة الأدبية» Literaturist ، التي تركز أساساً على تحليل العناصر المميزة للنص .

والاتجاه الآخر يتحرك نحو دراسة الواقعة الأدبية بوصفها نسقاً تعبيريًا مفتوحاً على مجمل ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والحضارية ؛ وهو ما يعني عدم إهمال دور هذه الظروف ، ودور الذات الفردية والاجتماعية في تقرير خصائصها . ومثل فلسفة الجمال الماركسية هذا الاتجاه خير تمثيل ، حين ترى أن للفن موضوعه الخاص : «هو الإنسان الاجتماعي بكل ما يتجمع لديه من ثروة في العلاقات والمواطف داخل الوحدة التي تجمع بين الاجتماعي والشخصي»<sup>(٤٤)</sup> .

ويرى عز الدين إسماعيل : «أن طبيعة المظاهرة الأدبية تفرض لها وجوداً خاصاً ؛ لأنها جامع في شبكة من العلاقات بالغة التعقيد ، تضم الدائق والموضوعي والفرد المبدع والجمهور المتلقي ومستويات الوعي والمناخ الاجتماعي والبعد التاريخي ، وكلها عناصر مرنة ، تتبادل أماكنها من حيث الفاعلية من حالة إلى أخرى»<sup>(٤٥)</sup> .

ويقضرب عز الدين إسماعيل مثلاً بولسيان جولدمان ، باعتباره من أوائل الباحثين الذين حاولوا إقامة توازن بين الدائق والموضوعي في النظر إلى الواقعة الأدبية ، حيث يرى جولدمان أن هناك تجاوباً بين رؤية الأديب أو فلسفته في الحياة التي عبر عنها في بناء خيالي له خصوصيته ، وفلسفة الحياة التي تستقر على نحو مغلف بكثير من الغموض في وعي الجماعة . وهذا التجاوب يؤذن بتحقيق العمل الأدبي لوظيفته الجمالية حين يكون كاشفاً لذلك الغموض ، مثلاً لبينة ذلك الوعي فيها يقبل وما يرفض وما يطعم على تحقيقه . ولأن هذا البناء الأدبي بناء خيالي ، فإنه يكتسب قيمته الجمالية بمقدار ما تتألف فيه عناصر البناء وأدوات الصياغة مع تلك الرؤية ، مكونة معها بنية موحدة»<sup>(٤٦)</sup> .

ثالثاً : مداخل نظرية :

تتطلب النقد السوسيلوجي للأدب أن نفحص بدقة مختلف

كل الأعمال الأدبية لا يوجد - على الأغلب - سوى فروق في الدرجة والاستعمال .

والنقد السوسيلوجي في دراسته لهذه الأشكال التعبيرية الشعبية لا يقف عند حد تفحصها الموروثة إلا بقدر ما هي مفاتيح لوقائع اجتماعية ، وصور رمزية ، ومعدلات للسلك الجمعي ؛ وكلها ظواهر تستحق الدرس . قد يقال - مجزئاً - إن مثل هذه الأبحاث ليست إلا أشكالاً (أثرية) ، لكن الواقع أن النقد السوسيلوجي حين يتصدى لها بالتفسير والتحليل والتنوير ، فإنه يفعل ذلك في محاولة لتثقيف الحاضر ، ولكشف الحضور الاجتماعي في المستقبل .

كذلك قد يظلم النقد السوسيلوجي لهذه الأشكال بشبهة أن بعضاً من أعمالها ونصوصها تقوم بخداع الجماهير . لكن هذا الاستخلاص في ذاته كتميل بالرد على مثل هذه الشبهة .

ويمكن هنا الاستعانة بما قدمه ماركس في نقده للرواية الشعبية «أسرار باريس» Les Mystères De Paris ، حين كشف ما تنطوي عليه من رياء وتلق ، حيث «سوء» Sue بطلها الرئيسي يجيد إصلاحاً لا يرمى إلى أي تغيير في البناء الاجتماعي ، وكل مبتغاه هو إنقاذ الفقراء لإدراجهم في خدمة بورجوازيين (فضلاء)<sup>(٤٧)</sup> .

كذلك فإن أبحاث أمبرتو إكو U.Eco حول الروايات الشعبية ، قد أظهرت بذلك أن قدرتها الاستلاكية تنبثق من التبسيط الفراط لتركيباتها السردية أكثر مما تنجم عن عتوها»<sup>(٤٨)</sup> .

على كل حال ، فإن الأشكال التعبيرية للأدب الشعبي تقدم - بشكل عام - ميداناً مفضلاً لقيام النقد السوسيلوجي بتحليلات حول التفاعل بين الفن (بمعناه التقني) والإيديولوجيا . ويمكن أن يستكمل هذا التحليل على نحو مفيد ، بتحقيق يجرى على الجمهور ، يتوخى معرفة أساليب هذه الجماعة (المستهلكة) المختلفة لتحريف النص ، عن طريق فك رموزه وفقاً لمصلحتاتها .

ويمكن كذلك إقامة تصنيفات نمطية عامة لهذه الأشكال ، حيث تجرى محاولة لإخراج الأشكال غير المعروفة من عزلتها انطلاقاً من الأشكال المعروفة ، وإدخالها في أنماط واسعة مشتركة السمات والخصائص ، وذلك بالاستعانة بمبحث السميولوجيا ، وبهدف تمييز أبنيتها ووظائفها ، ومعرفة نصيب الأفراد والجماعات من وظائفها الجمالية والنفسية ؛ وهو أمر لا يتم إلا عن طريق دراسة محتويات هذه الأشكال من الداخل وتركيباتها ، وكذلك في علاقاتها مع الوقائع الاجتماعية والمحددات السلوكية الدالة عليها ، وصولاً إلى إعادة الاعتبار والتفجير لمكونات هذا الأدب الشعبي ومكوناته ، بهدف تعميق فهم أوقى له ، ومعانية غنى استمرارية الشخصية القومية ورؤاها .

المتنظيم ، يشكل العنصر الأدبي أحد مظاهر العنصر الاجتماعي<sup>(٤٧)</sup> .

على أية حال ، تتبدى إشكالية تحليلية ثنائية هي : دراسة الأدب في المجتمع ، ودراسة المجتمع في الأدب ؛ وهو ما أدى بممثل هذا المدخل إلى تنمية ثلاثة مباحث سوسيولوجية لعلم اجتماع الأدب هي :

(أ) سوسيولوجيا الكاتب ؛ وتدرس نشأة الكاتب ، وأصوله الاجتماعية ، ومناخه الطبقية ، ومظاهر البيئة التي عاش فيها ، والجماعات الثقافية التي يرجع إليها ، والأجواء الاجتماعية والثقافية التي يدع فيها .

(ب) سوسيولوجيا الكتاب ، وتهتم بدراسة عمليات إنتاج الكتاب ، وتوزيعه ، ومدى نجاحه ، وموضوعه ، وطبيعة محتواه ، وذلك استعانة بالجداول الإحصائية والرسوم البيانية .

(ج) سوسيولوجيا الجمهور ، وتدرس الجمهور القارئ وإنشاءاته الاجتماعية ، ورحمته ، ونوعية قراءاته وظروفها<sup>(٤٨)</sup> .

أمام فرضيات تمثل هذا المدخل ، يلاحظ سيطرة نزعة التقسيم الألى للجدليات الحية للواقعة الأدبية ، وتجربتها إلى عناصر إنتاجية وتوزيعية واستهلاكية ، بغض النظر عن محتواها ، وإن بدا زيف اتفاق هذه النزعة مع روح المجتمع الصناعي الغربي الحديث .

كذلك تتبدى سيطرة التفسير الإسكوليستيكي (المدرسي) للواقعة الأدبية ، بانتزاعها من سياق مجمل ظروفها وجماع الوضع الإيديولوجي الذي أنتجها وأفرزها ، والتعامل معها بأسلوب تقني منفصل منهجياً من مضامينها . ذلك أن أخطر العيوب المنهجية التي تشوب هذا المدخل ، هو الفصل بين رؤى العمل الأدبي وتحليل القوانين العامة للتطور الاجتماعي .

قد يكون لدى إسكارت ما يبرر دراسة المكونات الجزئية للواقعة الأدبية ، من منطلق أن المعرفة السوسيولوجية تتطلب بالضرورة تخصصاً في الدراسة . لكن المصطوف يقع مع مثل هذه القسمة الآلية للواقعة الأدبية إلى عناصر مستقلة ومفصلة ، لا تعين على فهم هذه الواقعة فهماً متكاملأ ، ومن ثم تفضي إلى قيام دراسة تحكمية .

ذلك أن دراسة مثل هذه الظواهر بواسطة مباحث سوسيولوجيا الكاتب ، والكتاب ، والجمهور ، يمكن أن تلعب دوراً إيجابياً فقط إذا هي قامت على أساس نظرية علمية تدرس الواقعة الأدبية ككل .

إن مثل هذا المدخل يرفضون كلية هذه الواقعة ، ويرفضون كذلك التغلغل في جوهرها ، ويعمدونها مجرد تجمع ألى لظواهر

الطرق التي حاول علماء الاجتماع من خلالها فهم الواقعة الأدبية . والحقيقة أن هناك طريقتين رئيسيتين متداخلتين استخدما من قبل هؤلاء العلماء ..

الأولى ، من خلال تكوين مداخل نظرية لتحليل البيانات السوسيولوجية ؛ والثانية بواسطة الدراسة الإمبريقية وجمع بيانات مناسبة للتحليل .

ولاشك أنه من المفروض أن هاتين الطريقتين تعملان معاً ، مادامت الدراسات النظرية القيمة هي التي ترتبط بكم أساسي من البيانات المناسبة . كذلك فإن الدراسات الإمبريقية ذات القيمة هي التي ترتبط بمدخل نظري مهم . ولهذا فإن التفرقة بين المداخل النظرية Theoretical Approaches والدراسات الإمبريقية Empirical Studies يجب أن ينظر إليها من الناحية التاريخية فقط .

والسائد في (تراث) النقد السوسيولوجي ، وجود خمسة مداخل نظرية أساسية يمكن إبرازها على النحو التالي :

#### ١ - المدخل الإمبريقي The Empirical Approach :

حيث في إطاره يتسع الاهتمام بالواقعة الأدبية ، ليشمل المبدعين والناشرين والجمهور القارئ ، وبطريقة يبدو فيها الشغف البالغ بالمشكلات الجزئية التفصيلية ، وجمع حقائق كمية على حساب إهمال المعاني التي تنطوي عليها الأعمال الأدبية ، لدرجة يضحى فيها تصميم المقاييس والإجراءات المنهجية هدفاً في حد ذاته .

ويمكن القول إن مجمل فرضيات ومبادئ تحليل المسهمين في هذا المدخل قد تأسست على نزعة إمبريقية تستهدف دراسة الواقعة الأدبية بما تشمله من جوانب إنتاجية (العمل الأدبي) ، وتوزيعية (النشر) ، واستهلاكية (القارئ) ، وذلك باستخدام مناهج علم الاجتماع التقليدية ، كالبحوث والإحصاءات والاستمارات ودراسة الاتجاهات ، محددة بذلك غاية محورية هي البحث في الواقعة الأدبية بوصفها ظاهرة اقتصادية ، وموظفة في تحليلاتها دراسة هذه الواقعة كشكل من أشكال الاتصال الاجتماعي ، وكعملية ، وكتنظيم .

ولعل أهم ممثل هذا المدخل هم : إيان وات I. Watt ، ووليام بومول W. Bauml ، وروبير إسكارت R. Escarpit الذي يقف على قمته ، عن يرون أن النقد السوسيولوجي للأدب يستهدف إقامة تعميمات على أساس من البيانات الإمبريقية ، بزعم الرد على أساليب النقد المكتبية Chair Criticism — Arm ، والأدبية الخالصة .

ويرى إسكارت أن الواقعة الأدبية كعملية ؛ وبشكل العنصر الاجتماعي مظهراً من مظاهرها ، وأن هذه الواقعة على مستوى

ومسار العملية الإبداعية يعنى تحقيق نمذجة الممارسات الاجتماعية التي تقوم بها الطبقات الاجتماعية في وقائع فردية تملك مستوياتها الرمزية العامة ، بحيث تؤدي إلى تجسيد الحركة والفعل والأحداث التاريخية الاجتماعية ، بواسطة أفعال الأفراد اليومية وأفكارهم ومواقفهم وعلاقاتهم .

وتتم هذه العملية عبر مرحلة كاملة ومعقدة بسزخها الاجتماعية ، كى تستطيع طبقة ما خلق أدبها ، بواسطة التاريخ الذي (يعجن) رؤى الطبقة في (عجيبة) ستجد من عجزها ، نتيجة امتلائه بكل عناصر الفن الموروثة والأشكال الجنينية للجمال الذي تريده الطبقة ، في أنماط ملائمة لتحقيق شمولية هذا الفن على صعيد المجتمع كله .

(ج) أن الأدب قسيم العمل الاجتماعي وليس بمعزل عنه . ويورد إرنست فيشر مثالاً على ذلك بأن تعاون أفراد المشاعة البدائية في فجر الحضارة البشرية ، وصراهم اليومي ضد الطبيعة ، قد أفرز شكلاً غنائياً مدحياً لروح الفعل في لحظة العمل ، وفغنما يقطع الإنسان شجرة ، أو يتعاون الأفراد على رفع حجر ، يتقنون . كما أن أغاني الحصاد في لحظات الحركة تقدم لنا المحتوى التحيي للشعر من حيث هو شكل جمالي مؤثر ومدمع وخالق للقيم الاجتماعية والروحية التي تدفع الروح الجماعية والتضامن العمل بين الأفراد<sup>(٢)</sup> .

### ٣ - المدخل البنائي التوليدي The Genetic Structural Approach :

وقد لخص تودوروف Todorov المبادئ الأساسية للبنائية في مجال النقد الأدبي كالآتي :

- (أ) النص الأدبي هو الموضوع الجوهري للنقد .
- (ب) أنه نتاج لغوي قبل كل شيء ؛ ومن ثم فإن دراسته يجب أن تكون لغوية في المحل الأول ، لا مجال فيها للتأويلات الخارجة عن نطاق اللغة .
- (ج) أنه يمثل وحدة مغلقة ، ودراسة يجب أن تتم داخلها ، وذلك بتحليل معطياتها الخاصة بها ، ووصف القوانين التي تتحكم في تركيبها ، وتوضيح كيفية عمل أبنيتها وعلاقات هذه الأبنية .

(د) أن أي نص يتكون من عناصر أساسية وأخرى ثانوية ؛ وهدف الدراسة البنائية ليست تلك العناصر في ذاتها ، بل تعرف هذه الشبكة الدقيقة من العلاقات ذات الدلالة التي تقوم بينها ، وطبيعة القوانين التي تحكمها .

(هـ) بما إن الدراسة البنائية للأدب هي دراسة لغوية بالدرجة الأولى ، فإنه يجب التعمق في معاني الكلمات المستخدمة ، التي لا يكون لها - وإن تشابهت - نفس

اجتماعية منفصلة ، يصفونها ويسجلونها فحسب ، عن طريق أدوات منهجية بعينها ، مثل الملاحظة والمقابلة والإحصاء .

قد تضيق معرفتنا لأرقام توزيع عمل أدبي شيئاً ، لكن هذا لا يضيف لرؤيته آفاقاً جديدة . وقد تستخدم النتائج المستخلصة كدليل لإثبات مجموعة من الفروض والتعميمات ، إلا أنها غالباً ما تعان من حدود تطبيقاتها .

إن السمة الغالبة على هذا المدخل تكمن في افتقاره إلى أساس (فلسفي) عام ؛ وكذلك في وضوح التفسير غير المبسر بين مباحثه ، الذي يسفر عن خلق مباحث سوسيولوجية متقطعة ؛ وهو ما دعا جولدمان إلى مهاجمته من منطق : «إهتمامه بموضوعات فرعية ، واعتباره تحليلها الإحصائي هدفاً في حد ذاته»<sup>(٣)</sup> .

### ٢ - المدخل الجدلي The Dialectical Approach :

ويحدد ألفرد شوتز A.Schutz مجموعة من الخطوط النقدية المرتبطة بهذا المدخل هي :

- (أ) أن الأدب يمثل أحد أشكال الوعي الاجتماعي ، أو تعبير لوكائش : «إن عملية الإنتاج الأدبي والإيديولوجي هما جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة»<sup>(٤)</sup> ؛ ومن ثم فإن محاولة دراسة العمل الأدبي لا بد أن تأخذ بعين الاعتبار خصوصية هذا الشكل من أشكال الوعي الاجتماعي وعموميته معا . خصوصيته كأحد أهم أنماط التعبير الجمالي والفني عن الواقع التاريخي الاجتماعي ؛ وعموميته التي تتجلى في كونه إفراراً ونتاجاً لحركة التاريخ والواقع الاجتماعي والاقتصادي .

يؤكد هذا أن لوكائش يرى الرواية من حيث هي فعل اجتماعي مرتبطة برؤية للعالم تستطيع أن تمد الكاتب بإمكانات رغبة للإبداع والأصالة والتفرد ، حيث : «الارتباط بحركة جماهيرية تناضل من أجل تحرير عامة الناس هو الذي يستطيع أن يمد الكاتب بالظلة الأرحب ، والمادة الأخصب ، التي تمكن الأديب الصفاق من أن يطور أساليب الفنية ورؤاه الفكرية»<sup>(٥)</sup> .

(ب) أن الإبداع الأدبي يمثل حقلاً فكرياً وإيديولوجياً للممارسات التطبيقية في المجتمع ؛ وهي ممارسات تنقد هويتها الشائعة لتضخ عبر تجليات فنية هي ما يطلق عليه الشكل الفني .

يمسك الشكل الفني بجمل عناصر أسلوب التشكيل الفني كالصور ، والبناء الدرامي ، والخيال الخدش ، والشخصيات ، والعلاقات ، والتطور العام للحركة الروائية ، وجدل التجربة مع الوعي السياسي والرواية العامة .

وفالحق وحدهم هم الذين قد يحظر لهم أن يحاولوا تفسير نص (الكوميديا الإلهية) لدانتي بالفواتير التي كان تجمار الجوخ الفلورنسيون يرسلونها إلى زبائنهم<sup>(٥٧)</sup>. فربط الرواية بهذه الصيغة المتبدلة بقدر إلى نظرية الانعكاس التي تبسط الفكر العلمي وتزعم عنه الفعالية .

أما الربط الجدير بالممارسة ، فهو الذي يضم في إهابه العمل الروائي والواقع الاجتماعي الاقتصادي السياسي ، ليمسك بأدق التفاصيل التي ترفد العملية الاجتماعية والصراعات الناتجة عنها ، وليعيد تأسيس الرؤية التي يقدمها هذا العمل للعالم ، والتي لن تكون إلا اجتماعية ذات جذور طبقية ، وإن ظل هناك فارق بين الإبداع الفني والممارسة السياسية ، حيث العناصر الطبقية التي يضفيها لا شعور الروائي في عمله تشكل توفيقاً كبيراً على عملية الإدخال القسري للوعي السياسي المباشر والعيى والآلى .

طبعاً يبقى العقلان هو العنصر المحدد لرؤية العالم ؛ ولكن اللاشعور يلعب أيضاً الدور المهم في إفراز تلك التضمينات الطبقية البعيدة الغور ، التي تلتمح في وحلة جدلية ، وتشكل هذا الشيء الذي نسميه الرؤية . فالطبقة تتجلى دائماً في تضاعيف الرموز والصور والمواقف ، التي تأتي من ارتباط العناصر الواعية واللاواعية في العمل الأدبي<sup>(٥٨)</sup> .

(ب) هناك تماثل بين البناء الكلاسيكي للرواية وبين شكل التبادل في الاقتصاد الرأسمالي .

ويضرب جولدمان مثلاً على ذلك بروايات آلان روب جرييه A.Robbe-Grillet التي يراها ومتشابهة مع الدعة والاستئناس الذين تحلفها فيها الاحتكارات واقتصادياتها بصفة عامة. ذلك أن الرواية المعاصرة تمتاز في تطورها بخصيصة أساسية هي انعدام الشخصية المحورية أو البطل ، وتعويضها ذلك بعالم الأشياء ؛ فهي رواية (اللاسلط) ، وهو ما يتشابه مع تحول الاقتصاد الرأسمالي من اقتصاد ليبرالي تنافسي إلى اقتصاد احتكاري ، أي إلى نظام تتعدم فيه المؤسسات الإنتاجية الصغيرة لصالح الترسنات والشركات العملاقة<sup>(٥٩)</sup> .

(ج) أن الرواية أو العمل الأدبي ليس مجرد انعكاس بسيط لوعي جمعي أو اجتماعي معين ، بل هو تنوع - على مستوى الانسجام لمختلف التيارات العائلية لوعي جماعة اجتماعية معينة ، وهو ما يعني أنه إبداع للواقع وتعبير عنه . والوعي الذي تقدمه الرواية هو رؤية للعالم .. مهما بدت عناصر هذه الرؤية مشتتة على سطح البناء الروائي ، أو ذات خيال كيثف ومجرد .

ويقول جولدمان : «إن الكاتب لا يعكس الوعي الجمعي La Conscience Collective ، مثلاً بشير الخط التقليدي للوضعية الميكانيكية في علم الاجتماع ، بل على العكس ، يقدم بشكل

المعاني ، بل يكون لها محتوى آخر أت من الثقافة والعقلية التي تنتمي إليها الأمة الناطقة بها ؛ وهي المعاني الخارجة أصلاً عن الكلمة ، لكنها علقت بها<sup>(٦٠)</sup> .

وبالرغم من أن هذه المبادئ - وخصوصاً الأربعة الأولى منها - توحي بأن تعرف النص الأدبي مقصود لذاته ، وأن الوصول إلى قوانين أو قواعد للتعبير الأدبي هو مفتاح أي تحليل بنائي ، وإن القراءة المثالية لأعمال أي من نقاد البناية الكبار مثل بارت أو تودوروف تكشف عن أن هذا التعرف غير مقصود لذاته ، وعن أن هناك الكثير من العناصر الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم إمعاناً في التجريد والبناية . من هنا فإن تعرف قواعد التعبير أو الكتابة الأدبية ينطوي على محاولة لاكتشاف بعض الأبعاد الخافية لتلك العلاقة الشائقة والمعقدة بين الأدب والمجتمع<sup>(٦١)</sup> .

نتيجة لهذا ، لم يتردد النقد السوسولوجي في استخدام المدخل البنائي ، بالرغم من أن ليفي سترويس C.Lévi-Strauss زعيم (الفلسفة) البنائية قد طرد من جنته بعض نقاد الأدب بمن يدعون البنائية ، ووصم أعمالهم بأنها : «ليست أكثر من هذيان متماسك délié cohérent»<sup>(٦٢)</sup> ، ومثل دراسات لوسيان جولدمان L.Goldmann (١٩١٣ - ١٩٧٠) عبر هذا المدخل اتجاه البنائية التوليدية ، ذات الطابع الماركسي .

ويفرق جولدمان بين البنائية الشكلية التي تتصلب بين شكل الأنساق البنائية ومحتوى السلوك الإنساني ، والبنائية التوليدية التي تعي الحس التاريخي ، «من منطلق أن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل في تفاعلها وجدلها مع جوهر المنهج الإجمالي لدراسة الأدب والتاريخ»<sup>(٦٣)</sup> .

وثمة فرضيات أساسية يتمحور عبرها إسهام جولدمان في مجال النقد السوسولوجي . وبالإشارة إلى الأعمال الروائية ، يمكن تحديدتها فيما يلي :

(أ) هناك علاقة بين الروائي وبين جماعة اجتماعية أو طبقة ، هي إما علاقة انتهاء أو أصل اجتماعي . ومن خلال هذه العلاقة ، تمر عن وعي أو لا شعور قيم اجتماعية وسياسية وإيديولوجية تؤسس بناء منطقياً يسمى «الرؤية» .

هذه الرؤية تعني الموقف الاجتماعي والسياسي تجاه الكون والإنسان والمجتمع . ونظراً لأن هذه الرؤية هي رؤية للعالم ، فلها تبعات عن كونها نسفاً فردياً ، لتتخذ طابعها الاجتماعي التاريخي . فهي نسق - مفتوح أو مغلق - يمتحن ويجمع تجربة أو تجارب تاريخية اجتماعية ، تعود عديداتها لطبقة أو لجماعة اجتماعية . والفرد لا يستطيع أن يفرز علاقاته إلا بالمجتمع وفيه ؛ ومن ثم فإن وعيه الفني ليس سوى تجسيد للوعي السياسي ومحصلة له في صراعه أو عناق له للواقع التاريخي الاجتماعي ؛

باحثون آخرون إلى المقاربة بينها ، على أساس أن النقد البنائي يمنح النقد السيميولوجي بعض المعايير المنهجية ، وبخاصة تخطيط النظم والقوانين التي لا يمكن فهم الواقعة الأدبية بدونها ، في حين يحاول النقد السيميولوجي من ناحيته أن يزود النقد البنائي بالحدود التي يمكن بها اعتبار العالم الأدبي نظاماً من الرموز الإشارية .

والنقد السيميولوجي ينظر إلى العمل الأدبي على أنه نتاج لغوي ، ويحاول تفسيره كي يصل في النهاية إلى الأنماط الأدبية عن طريق إشاراتها اللغوية . وهو يرى أن وجود جانبيين لكل إشارة أمر ضروري : جانب الدال Significant المدرك حسياً للإشارة ، وجانب المدلول Significance غير الملموس للإشارة ، أي المعنى . وفي كلمات اللغة الأدبية يكون النطق أو الكتابة هو جانب الدال ، في حين يكون المضمون هو جانب المدلول . وإشارات عمل أدبي ما ، يمكن أن تكون جانب الدال لإشارات معقدة في نظام آخر قائم عليها ، مثل نظام اللغة الشعرية .

وإذا كان لنا أن نذكر في هذا الصدد بعض ما كتب مستخدماً المدخل السيميولوجي ، فلنأخذ نشير إشارة سريعة إلى محاولات رولان بارت R.Barthes (1915-1980) ، وهي المحاولات التي لاقت مزيداً من الحظ والانتشار .

يفرق بارت أساساً بين مفهومين هما : الكتابة Ecriture والاستكتاب Ecriture ويعني بالآخر اختيار الأديب لأسلوب وسلوك معينين بشري إلى فعل الأدب ، وقيم في اللغة نسقاً معيناً وقياً محددة . ويعني بالثاني أسلوب من يكتب وهو يعتقد بأن اللغة مجرد أداة ، وبأن المسألة مجرد ربط لفظ ، مثلما هو السائد في الأسلوب العلمي ، وهو ما أطلق عليه «الكتابة» في درجة الصفر Le Degré Zéro De L'écriture<sup>(1)</sup> .

ويقترح بارت ثلاثة مستويات لتحليل النص الأدبي تحليلاً سيميولوجياً هي : المستوى الأول النحوي الصرفي ، الذي يحدد عدد الوحدات التي تكوّن النص ، وكذلك كيفية ارتباط هذه الوحدات بعضها ببعض . وفي المستوى الثاني السيميولوجي أو المعنوي ، يتم تحديد الرموز المعنوية التي يتضمنها النص بصورة ظاهرة أو مستترة . وفي المستوى الثالث البلاغي ، تتم دراسة جميع المصادر - وخاصة اللغوية - التي يستخدمها المبدع ليحقق الاتصال بينه وبين القارئ<sup>(2)</sup> .

وتمه سؤال : ما الذي يمكن أن يفيد النقد السيميولوجي من هذا المدخل ؟

الواقع أن أعمال بارت توجه هذا النقد نحو مسألة المعاني الأوسع للنص . وعلى ما يري بارت نفسه ، فإن : «المجتمع ينمي باستمرار ، انطلاقاً من النظام الأول الذي تقدمه له

متن درجة المطابقة البنائية التي أدركها بمعنى الوعي الجمعي نفسه فقط . وهكذا فإن العمل يكون نشاطاً جمعياً عبر الوعي الفردي لمبدعه . . هو نشاط سوف يميظ للثام بعد ذلك عن الجماعة التي كانت تتحرك نحوه دون معرفته ، في أفكاره ، ومشاعره ، وسلوكه»<sup>(3)</sup> .

(د) أن العلاقة بين الوعي الجمعي أو الاجتماعي والإبداعات الفردية العظيمة لا تتواجد في أصالة المحتوى الأدبي فقط ، بل في الانسجام والتماثل بين الأبنية الأدبية والأبنية الذهنية العامة للجماعات الاجتماعية أو للطبقات التي يستطيع الوعي الجمعي التعبير عنها في أشكال خيالية متنوعة .

وهكذا يمكن القول إن جولدمان حين يدعو إلى الاهتمام بما تفصح عنه جماعة اجتماعية محددة ، يقدم إلى النقد السيميولوجي منهجاً خصباً وصارماً ، يرفده بأداة صلبة للعمل ، بتحديد رؤيته العالم كإطار تفسيري يمكن أن يقضى إلى تصنيف تغطي .

كذلك نجده يستخدم مفهوم التوسط بين الأدب والمجتمع استخداماً موفقاً ، بإعطائه الدور الرئيسي في هذا المجال إلى التيار الإيديولوجي الذي تدببه الأعمال الأدبية وتسموه ، وإن لمنا افتقار هذا المدخل إلى تفسير جدلي للطريقة التي تم فيها إنتاج العمل بواسطة الفرد والجماعة معا .

ثمة مأخذ آخر يبدو أشد وطأة ، حين يؤخذ على جولدمان إحاطته الأدب إلى مخططات وموضوعات يمكن للفيلسوف أن يترجمها بالجدوة ذاتها . حيث تلخيصه «أندروماك» على سبيل المثال في شخصيتين حاضرتين ، هما البطلة والعالم ، يقللان من أهمية التعقيد في النسيج الشعري ، ومن ثم يضع خصوصية الواقعة الأدبية بين قوسين ، مهما تحدث عن تماسك العمل الأدبي .

#### ٤ - المدخل السيميولوجي Semiological Approach :

يأتى المدخل السيميولوجي<sup>(١)</sup> في إطار الحركة البنائية بصفة عامة ، مرتبطاً بالشكلية الروسية ، وسائراً في اتجاه النقد السيميولوجي .

وارتباط المدخل السيميولوجي بالبنائية يُعزى إلى أنها يستقيان من منبع واحد ، هو اكتشافات فرديناند دو سوسور F.De Saussure في علم اللغة ، وإن ظل هذا مجرد توافق نظري . ثمة مواضع مشتركة بينها ، شغل بها الباحثون ، وأرادوا التفرقة بينها ، حيث رأى بعضهم أن النقد البنائي يختص بالأبنية المنفردة ، أي الأعمال الأدبية ، أما النقد السيميولوجي فيهتم بالأنماط الأدبية المتجانسة ، وذلك طبقاً لتفرقة دو سوسور بين الكلام Parole واللغة Langue ، وهذا أمر خاطيء . دعا



آخر الرواية . وهذا يجعل من البسير أن نفهم سبب تصرفه على هذا النحو . إنه يساعدنا على بلورة قيمة فنية للرواية ، وإن كان لا يمنحنا قيمها الفنية .

وتكاد محاولات الناقد بيرر ماشري P.Macherey تقرب اقتراباً موفقاً من هذا المدخل الوظيفي ، حيث يبدو - عنده - أن التساؤل النقدي الحقيقي ليس : ماذا يتم عند الكتابة أو القراءة ، ولكن ، مالذي تعطيه حقيقة العمل الواقعية ؟ ؛ إذ ينبغي للسؤال النقدي أن ينصب على مجموعة وظائفه وأدوار شخصياته<sup>(٢٥)</sup> .

#### في البحث عن منهج :

إن المنهج الذي يفترض توافقه في استقصاء الواقعة الأدبية ، لا بد أن يكون منهجاً مستتباً من واقع العمل الأدبي الذي يتصدى النقد لدراسته .

وثمة مجموعة من الأساليب المنهجية حاول الباحثون في النقد السوسيلوجي استخدامها وتجريبها في دراسة الواقعة الأدبية ، وإن تفاوتت استخداماتهم لها بين الجودة وعدمها . وأهم هذه الأساليب هي :

#### ١ - أسلوب تحليل المضمون Content Analysis :

ويعرفه بيرلسون B.Berelson بأنه : «أسلوب للبحث يستهدف وصف المضمون الواضح للاتصال وصفاً موضوعياً ومنظماً وكماً»<sup>(٢٦)</sup> .

وثمة دراسة رائدة استعانت بهذا الأسلوب ، قام بها الباحثان الأمريكيان بيرلسون وسولتر Salter ، عنوانها «الأمريكيون الأغلبية والأقلية Majority And Minority Americans—An Analysis Of Magazine Fiction»<sup>(٢٧)</sup> ، واستهدفت معرفة مدى تمتع جميع سكان الولايات المتحدة بحظوظ متساوية ، بصرف النظر عن الجماعة الإثنية Ethnic Group التي ينتمون إليها ، وانعكاس هذا في الأدب القصصي ، وما إذا كان هذا الأدب يوضح ويفلّح آراء عنصرية تعصبية .

وارتكز التحليل على إحصاء الشخصيات في حوالى مائتي قصة نشرت في ثمان مجلات على مدى عامين ، وتوزيعها حسب موطنها الأصلي ، والنظر في الأدوار التي كانت تؤديها من حيث علاقتها بهذا الأصل .

واستنتجت الدراسة أن أبناء الأقليات كانت دائماً أقل تمثيلاً ، وكانت تجد نفسها مختصة بأدوار كريمة ، على عكس الأمريكيين البيض ، البروتستانت ، المتحدثين بالإنجليزية ، والمتحدرين من أصل أنجلوسكسوني ، الذين يشكلون الأغلبية .

وقد أدى الاعتماد الفائض على أسلوب تحليل المضمون ، إلى إهمال كامل لشكل العمل الأدبي الذي يمنح العمل هويته بوصفه أحد الأجناس الأدبية ، وكذلك إلى ظهور نماذج منهجية من النقد

اللغة ، أنظمة لمعان أخرى - واضحة أو مستترة - تقترب اقتراباً أكيداً من أنثروبولوجيا تاريخية حقيقية<sup>(٢٨)</sup> .

من هذه الزاوية ، تصبح وقائع التعبير في النص الأدبي على علاقة مع السياق الاجتماعي .

#### • - المدخل الوظيفي The Functional Approach :

ولعل هذا المدخل يمثل واحداً من المداخل التي تتطلع إلى تعيين عناصر اللوحة الاجتماعية في العمل الأدبي ، مستعينة أساساً بمفاهيم علم الاجتماع ونماذجها ، وتارة بعلم النفس الاجتماعي .

وبرغم الانتقادات التي يمكن أن توجه إلى هذا المدخل ، فإن معظم الباحثين ما زالوا يؤكّدون أهميته ويعدونّه أساس التحليل السوسيلوجي للأدب ، الذي يتم بشكل رئيسي بالأدوار التي تقوم بها الشخصيات الروائية ، وتداخلاتها .

ولقد ساعد على ظهور هذا المدخل في النقد السوسيلوجي نمو مفهوم «الدور» Role بواسطة سوسيلوجيين من أمثال بيتر ورسلي P.Worsley ، وإيرفنج جوفمان E.Goffman ، وجورج جيرتش G.Gurvitch .

وهو بهذه الكيفية ، يعتمد أساساً على دراسة تصرفات الشخصيات ومواقفها في الأعمال الأدبية من حيث الوظائف والأدوار التي تؤديها .

وميزته أنه يجد من الغلو في التجريد الذي تأخذ به البنائية ؛ وذلك بمحاولة إدراك واقع الأعمال الأدبية في فورانها وتنوعها ؛ إذ بدلاً من تحويل هذه الأعمال إلى نماذج ، يلجأ هذا المدخل إلى الاعتماد على الوصف ، والحرص على إظهار دلالات مواقف الشخصيات ، وإن أخذ عليه الاستناد إلى أفكار عامة عن الظروف الاجتماعية ، وربطها بتطور الشخصيات الأدبية .

والواقع أن حركة الشخصيات الروائية تحتاج من أجل فهمها إلى رصيد كبير من المعرفة السوسيلوجية . وعلى سبيل المثال ، فإنه إذا كان حي بن يقظان لابن طفيل الأندلسي قد اختار التأمل واكتشاف أسرار الخلق في حياته المتوحدة فوق جزيرة نائية ، فإن روبنسون كروزو للدبوق قد فكر دفعة واحدة في نقل كل الوسائل التي يستخدمها المجتمع في رفاهيته ، إلى أرض الجزيرة التي عاش فيها . والسؤال هنا هو : لماذا لم يمارس روبنسون كروزو أى نشاط تأمل ، على الرغم من أنه عاش وحيداً ؟

والجواب عن ذلك يكمن في معرفة الوضع الاجتماعي في إنجلترا خلال حياة ديفو مؤلف الرواية . لقد كان ذلك الوضع معبراً عن بدايات عصر الرأسمالية التجارية وعقلية تجار الطبقة الوسطى . ولذلك فإن كروزو كان أبعد ما يكون عن التأمل . لقد كان عملياً ، وظل عملياً يفكر بمنطق الربح والخسارة حتى

النماذج الأدبية في عرض نماذج من السلوك ذات أهداف وقيم محددة، كحب الوطن، والحزب، والحاكم البعيد عن النزعة الفردية.

#### ٤ - أسلوب القياس السوسيومترى Sociometric Measure :

وثمة محاولات في النقد السوسولوجي استخدمت هذا الأسلوب بأدواته : السوسيوغرام (خريطة العلاقات الاجتماعية)، والدليل السوسيومترى (مصفوفة العلاقات الاجتماعية)، لكنها محاولات قليلة. ذلك أن أدوات هذا الأسلوب تظل قاصرة ما لم يتم الاستعانة بعدد كبير منها، ثم الاستعانة بعدد آخر مماثل لتحقيق اختبار درجة ثبات البيانات السوسيومترية عن طريق إعادة الاختبار؛ وهو ما يشير إلى أن تحليل الأعمال الأدبية بواسطته - بهدف قياس المسافة الاجتماعية بين الشخصيات الروائية - ينطوي على درجة من التعقيد، بالإضافة إلى أن السوسيوغرام يمكن استخدامه عادة في حال ما إذا كان التفاعل من السعة والعمق بين الشخصيات الروائية.

وقد استخدم ملتون أولبرشت M. Albrecht هذا الأسلوب في دراسته الاستطلاعية لعينة من القصص القصيرة (١٣٣ قصة)، بهدف معرفة الإمكانية التي يعكس بها الأدب القيم والمعايير الثقافية السائدة في المجتمع الأمريكي<sup>(٧٣)</sup>. ولتحليل هذه القصص، اعتمد الباحث على قائمة من عشر قيم، واستخدمها كأطار مرجعي، وخلص إلى أن عينة القصص التي درسها قد أثبتت أنها تعكس إلى حد كبير قيم الأسرة الأمريكية.

#### ٥ - الأسلوب الإسقاطي Projective Method :

ويمثل هذا الأسلوب نقلة بعيدة عن الأساليب المنهجية التقليدية في النقد السوسولوجي. وقد طبقه روبرت ويلسون R. Wilson في بحث له بعنوان : «الشاعر الأمريكي - دراسة لودوره»<sup>(٧٤)</sup>، واعتمد على الاستبانتات ونتائج الاختبارات الإسقاطية في تحليل أربعة وعشرين من الشعراء الأمريكيين الكبار، وذلك في محاولة لاستكشاف طبيعة وأبعاد دور الشاعر كمبدع وكعضو في مجتمعه. ومن أطراف النتائج التي توصل إليها الباحث ما أطلق عليه «الجانب المهيمن» من دور الشاعر، الذي يراه سيطراً على جميع جوانب سلوكه الأخرى.

ويتبقى في النهاية أن نقرر أن النقد السوسولوجي مطالب بأن يتوخى في الأساس إضاعة العمل الأدبي وتفسيره، مستعيناً بأطر النموذج السوسولوجي المعرفية والمنهجية. وهو بلجوه إلى هذه الأطر ينطلق من العمل الأدبي ليعود إليه، على أساس أنه - وقيل كل شيء - قراءة وتفسير وتحصيل لهذا العمل.

بقي لنا سؤال هو : هل يمكن القول بأن هذا النقد السوسولوجي أضاف جديداً لتحليلات النقد الكلاسيكي ؟

السوسولوجي، اتخذت من تحليل المضمون قيمة في حد ذاتها، وليس وسيلة تساعد على فهم العمل الأدبي وتقويمه<sup>(٧٥)</sup>.

#### ٢ - أسلوب تحليل الدور Content Role :

ويعني بقياس التوقعات التي يكونها الأفراد تجاه السلوك المرتبط بالدور الذي يؤدونه أو الذي يؤديه الآخرون، وذلك بالكشف عن الوضع الاجتماعي Position، والدور Role، والدور المقابل Counter Role، والحقوق والواجبات Rights And Obligations، وإدراك الدور Perception، وسلوك الدور Role Behaviour، وصراع الدور Role Conflict، وحيث يضع الباحث البيانات التي يجمعها في خريطة تعبر عن نسق الأنوار Role System، للكشف عن أسلوب تفاعل الشخصيات الذين يشغلون أدواراً مقابلة، وتوقعاتهم الكامنة إزاء بعضهم البعض<sup>(٧٦)</sup>.

وتعد الدراسة التي قدمتها الباحثة المصرية ناهد رمزي مثلاً لتطبيق هذا الأسلوب، وهي بعنوان : «الأيديولوجية الأساسية لسلوك المرأة كما تعرضه قصص الصحافة النسائية»<sup>(٧٧)</sup>، وعالجت فيها مجموعة من المفاهيم الإدراكية، متناولة هذه المفاهيم في صورة متصل Continuum (السلبية - الإيجابية، والعاطفية - العقلانية، والغيرية - الذاتية)، تقع عبرها مجموعة من الفئات الصغرى تطلق عليها الباحثة «العناصر التفصيلية»، وبفحصها لهذه العناصر بالنسبة لكل بعد، يتضح أنها تمثل وحدات قياس للمفهوم الذي يعكسه هذا البعد، منها بعد السلبية - الإيجابية، الذي يتضمن : معالجة المرأة ضعفها بالبكاء، وارتباط المرأة برجل يحميها من طمع الرجال، وعدم تعبير المرأة عن دوافعها الحقيقية. ومع استخدام مثل هذا المقياس يمثل هذه البنود لمعرفة دور في طبيعة نوعية مماثلة، يمكن استخلاص درجة من درجات السلبية.

#### ٣ - أسلوب دراسة الحالة Case Study :

ويرى «ميجي» أن هذا الأسلوب يمكن بواسطته اكتشاف العلاقات المتشابكة بين حياة الأدباء وإدعائاته<sup>(٧٨)</sup>.

وهناك عدد من الدراسات التي طبقتها، أشهرها دراسة قام بها بول هولاندر P. Holander بعنوان : «نماذج السلوك في الأدب في عهد ستالين» Models Of Behaviour In Stalinist Literature<sup>(٧٩)</sup>، وهدف بها إلى استيضاح العلاقة بين التشنة السياسية في المجتمعين المجري والسوفييتي خلال عهد ستالين، والقيم الرسمية السائدة فيه، من خلال الأعمال الأدبية السوفييتية المنشورة بين عامي ١٩٣٠-١٩٥٣. وركز الباحث على الأبطال في الأعمال الروائية، وقسمهم إلى عطين : نمط إيجابي يعرض من خلال سلوكه القيم الرسمية، وآخر سلبي مناهض للقيم الرسمية. وتفيد نتائج البحث إلى تمثل المواطنين في كلا المجتمعين لقيم البطل الإيجابي، بالإضافة إلى نجاح

يتصرف على نحو يدل على أن وجهة نظره تساعد على ظهور نقد أدبي متكامل .

وليس يقلل من شأن النقد السوسيولوجي قلة (الصنعة) فيه ؛ فإن قسما ت بنائه هي في ذات الوقت سبيله للتطور ، وحيث عن طريق تطوير هذه القسما ت وتجديد صياغاتها ، يتحقق للنقد الأدبي أرضية أخصب ، ورؤية أفسح ، ووسيلة أعمق للتعبير عن تجاربه .

البعض يميل إلى اعتباره كذلك ، مادام الأدب فعالية من فعاليات المجتمع ، ومادامت الجماعة الاجتماعية تضم في كنفها الفرد المبدع . وآخرون يحدرون من تبسيطاته المغرضة ، وإغواءات ثروته السوسيولوجية Vulgar Sociologism ، التي قد تبعده عن قراءة مستوعبة للنص ، على حساب إقحام الظواهر الاجتماعية عليه . وعلى أية حال ، فإن على النقد السوسيولوجي أن يرى دوره متمثلا لمشاهج أخرى ، وليس بديلا لها ، وأن

#### مواش البحث :

- (١) بول موى : المنطق وفلسفة العلوم ، ترجمة فؤاد حسن زكريا ، القاهرة ، مكتبة غنضة مصر ، ١٩٦٢ ، الجزء الأول ، ص ٧٢ .
- (٢) د . محمد عارف : الجريفة في المجتمع - نقد منهجي لتفسير السلوك الإجرامى ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٥ ، ص ٣-٢ . مستخلص من : English, H. And C. English: A Comparative Dictionary Of Psychoanalytical Terms, N. Y., Longmans, Green And Co., 1958, p. 131.
- (٣) لعل من أشد الظواهر في النقد الأدبي إثارة للانبهار ، بل القلق ، أنه قد سيطرت عليه مع نشوء الأجناس الأدبية الجديدة ، كالفنعة القصيرة ، والرواية ، والقصيدة الدرامية المتعددة الأصوات ، نبرة جوارقة من التعميم ، الذي لا يفي كلاما من مراحل العملية النقدية حقها من السير والاكتشاف . ومن ثم فهو يميل إهمالا شبه كل ، الضوابط الأساسية لنظرية الأجناس الأدبية والإشكالات المتصلة بها ، كما تتجلى في الإبداعات الأدبية المعاصرة . مزيد من التفصيل : انظر : خلدون الشمعة : الشمس والمعتاق - دراسة نقدية في المنهج والنظرية والنشيط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٤ ، ص ٣٧-٤١ .
- (٤) د . شكري محمد عياد : «النقد الأدبي بين العلم والفن» ، في الفكر المعاصر ، معهد الإنماء العربى ، بيروت ، العدد ٢٥ ، يناير-فبراير ١٩٨٢ ، ص ٢١٠ .
- (٥) ستانلى هاين : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، الجزء الأول ، ترجمة د . إحسان عباس ود . محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٨ ، ص ٣٢ .
- (٦) أرسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة د . شكري عياد ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٢٨ .
- (٧) Elizabeth And T. Burns (eds.): Sociology Of Literature And Drama , Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1973, p. 163.
- (٨) Bruford, W. H.: "Literary Criticism And Sociology", in Literary Criticism And Sociology, J. P. Streika (ed.), The Pennsylvania State Univ. Press, 1973, p. 3.
- (٩) Bruford, W. H., Op. Cit., p. 27.
- (١٠) د . محمد محمود الجوهري وآخرون : ميادين علم الاجتماع ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٠ ، دار المعارف بمصر ، ص ٤٥٤ ، نقلًا عن : Barnett, J.: "The Sociology Of Art", in Sociology Today, By Merton And Others (eds.), Harper Torchbook Edition, N. Y., 1965, pp. 197-214.
- (١١) Elizabeth And T. Burns, Op. Cit., p. 63.
- (١٢) Bruford, W. H., Op. Cit., p. 4.
- (١٣) Ibid., p. 4.
- (١٤) Ibid., p. 167.
- (١٥) Ibid., p. 170.
- (١٦) Ibid., pp. 60-63.
- (١٧) Leenhardt, J.: Sociologie De Lecture, Gallimard, Paris, 1982, p. 19.
- (١٨) Ibid., p. 21.
- (١٩) عبد الباسط محمد : «علم اجتماع الأدب» ، في المجلة الاجتماعية القومية ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنتائية ، القاهرة ، يناير ١٩٦٨ ، ص ٦٠ .
- (٢٠) Elizabeth, Op. Cit., p. 131.
- (٢١) Auerbach, E.: Mimesis, Trans. By B. Franke, Edition Originale, Paris, 1980, p. 71.
- (٢٢) مزيد من الاطلاع حول دراسات لومان البيئية في الشعر ، انظر : Lotman, V.: Analysis Of The Poetic Text, Edited And Translated By B. Johnson, Adris And Arbor, N. Y., 1976.
- (٢٣) Elizabeth, Op. Cit., p. 154.

- (٤٣) كلمة «جوسوماتيك» من إدماغ الغزوي هيلمسليف ، نقلها عن الكلمة الإغريقية Gloss . وقد أصبحت عنواناً لنظرية لغوية تتفق مع رأى دوسوسور ، الذى يرى فيه أن اللغة هدف لذاتها . انظر :  
Hjelmslev, L.: *Prolegomenes A Une Théorie Du Langage*, Minuit, Paris, 1968, pp. 11—13.  
(٤٤) د . عز الدين إسماعيل : «مناهج النقد الأدبي بين العمارية والوصفية» ، في فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يناير ١٩٨١ ، ص ١٩ .  
(٤٥) المرجع السابق ، ص ٢٣ .  
(٤٦) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

- (٤٧) Escarpit, Op. Cit., p. 7.  
(٤٨) Ibid., pp. 4—9.  
(٤٩) Goldmann, Op. Cit., p. 31.

- (٥٠) لوكانش ، المرجع السابق ، ص ٤٢ .  
(٥١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .  
(٥٢) إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة د . ميشال سليمان ، دار الحقيقة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ١٣ .

- (٥٣) Bruford, Op. Cit., p. 231.  
(٥٤) د . صبرى حافظ ، المرجع السابق ، ص ٧١ .

- (٥٥) Levi—Strauss, C.: *Anthropologie Structurale*, Ed. Plon, 2<sup>ème</sup> Vol., 1974, P. 324.

- (٥٦) Goldmann, L.: *Le Dieu Caché*, Gallimard, Paris, 1955, P. 64.  
(٥٧) Ibid., p. 66.  
(٥٨) Ibid., p. 66.  
(٥٩) Ibid., p. 67.  
(٦٠) Ibid., p. 71.  
(٦١) ثمة خلط شائع بين كلمتي *Sémantique* و *Sémiologie* ، ذلك أن الكلمة الأولى استخدمت في أوروبا طبقاً لمصطلح دوسوسور ، بينما شاعت الثانية في الولايات المتحدة وفق تسمية بيرس . ونحن نفضل ترجمة الأولى «مبحث العلامات» ، والثانية «مبحث الدلالات» .  
(٦٢) لمزيد من التفصيل حول الفرق بين مفهومى الكتابة *Ecrire* والاستكتاب *Ecriture* ، انظر :  
Barthes, R.: *Le Degré Zéro De L'écriture*, Gonthier, Paris, 1965, pp. 11—15.

- (٦٣) Ibid., pp. 21—32.  
(٦٤) Ibid., p. 29.  
(٦٥) Macherey, P.: *Pour Une Théorie De La Production Littéraire*, Maspero, Paris, 1966, p. 179.  
(٦٦) Berelson, B.: *Content Analysis In Communication Research*, Glencoe, Free Press, 1952, p. 9.  
(٦٧) Berelson, B. And P.J. Salter: "Majority And Minority Americans—An Analysis Of Magazine Fiction", in *Public Opinion Quarterly*, Vol. X, 1946, pp. 168—190.

(٦٨) ثمة عدد من الدراسات التى طبقت أسلوب تحليل المضمون ، نذكر منها :

—Kolaja, J. And R. N. Wilson: "The Theme Of Social Isolation In American Painting And Poetry", in *The Journal Of Aesthetics And Art Criticism*, Vol. 13, 1954, pp. 37—45.

- (٦٩) Ibid., p. 159.  
(٧٥) Ibid., pp. 161—164.

- (٧٦) Escarpit, R.: *Sociologie De La Littérature*, P.U.F., Paris, 1975, pp. 4—7.

- (٧٧) محمد حافظ دياب : «مستون عاماً من الثقافة الثورية» ، في المجاهد ، الجزائر ، العدد 903 ، 2 ديسمبر 1977 ، ص 30 .

- (٧٨) Bruford, Op. Cit., pp. 221—224.  
(٧٩) Lowenthal, L.: *Literature And The Image Of Man*, Beacon Press, 1957, p. 41.

- (٨٠) Ibid., p. 242.  
(٨١) Ibid., p. 275.  
(٨٢) Ibid., p. 276.

- (٨٣) Dubois, J.: "L'institution De La Littérature", in *Dossiers*, F. Nathan (ed.), No. 44, Bruxelles, 1978, p. 311.

- (٨٤) د . صبرى حافظ : «الآداب والمجتمع—مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي» ، في فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، يناير ١٩٨١ ، ص ٧٠ .

- (٨٥) Smith, H.: "Toward A Classification Of The Concept Of Social Institution", in *Sociology And Social Research*, January 1964, pp. 302—304.  
(٨٦) Ibid., p. 304.

- (٨٧) ثمة من النقد العرب المعاصرين من يلعب إلى أن العرب القدماء كانوا يفهمون الأدب على أنه مرآة لحياة صاحبه أو نفسه ، أو على أنه صورة لمجتمعهم ، وهو ما لم يتم لهم إلا بعد تأويل قد لا يفي بالحاجة منه إلا إذا حمل الكلام صلاً بطلق من رفق الاستنتاج وتكلف التخريج . فالتأثيرات العربى النقدى القديم لا ينظر فيه الباحث بما يوحى أن مفهوم الانعكاس مما قالت به العرب . وفي هذا يرى محمد زغلول سلام أننا : «نستطيع من سياق تعريف ابن سلام وابن رشيق أن نقول إن العرب عرفوا في الشعر حقيقته ، ولكنهم لم يحسنوا التعبير عنها ، وجاء البلاغيون ، ونقاد الشعر وقد شغلوا بظاهرة أنفاظه ومعانيه وأوزانه وقوافيه ، ويذهب وما إلى ذلك ، فلم يفتنوا إلى ما وراء هذه الظواهر من أحاسيس ومشاعر ، وتجارب نفسية بدورحوا الشعراء» . انظر : د . محمد زغلول سلام : «النقد العربى الحديث — أصوله وقضاياها ومناهجه» ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٤٥ .

- (٨٨) جورج لوكانش : دراسات في الواقعية ، ترجمة نايف بلوز ، الطبعة الثانية ، دار الطليعة ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص ٢٣ .

- (٨٩) Gerard, R.: *Mensonge Romantique Et Verité Romanesque*, Grasset, Paris, 1961, p. 97.

- (٩٠) Goldmann, L.: *Pour Une Sociologie Du Roman*, Gallimard, Paris, 1964, p. 111.

- (٩١) كارل ماركس : «الأدب والفن في الاشتراكية» ، ترجمة د . عبد المنعم الحفنى ، الطبعة الثانية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ١٨٠ .

- (٩٢) Eco, U.: James Bonli — *Une Combinatoire Narrative*, in *Communications*, Vol. 8, 1966, p. 92.

والدراسة تتخذ من مفهوم القيمة أساساً لفهم المحتوى الأدبي لرواية «الفلاح» لعبد الرحمن الشرقاوي . ويقارن الباحث بين المحتوى القيمي الذي تمكسه الرواية ، والقيم الاجتماعية الواقعية في الريف المصري ، والطبقات والقوى التي يصورها الروائي في حركتها وموقفها ومناخ سلوكها . وقد تبنت الدراسة المنهج الجدلي لتفسير طبيعة العلاقة بين العمل الفني والقيم الاجتماعية ، واستعان الباحث بتحليل مضمون القيم الاجتماعية المتضمنة في الرواية ، وأسلوب الملاحظة والمقابلة .

(٦٩) د . محمد الجوهري ود . عبد الله الحريشي : طرق البحث الاجتماعي ، الطبعة الأولى ، مطبعة المجد ، ١٩٧٨ ، ص ١٤١ .

(٧٠) ناهد رمزي : الأبعاد الأساسية لسلوك المرأة كما تعرضه قصص الصحافة النسائية ، في صورة المرأة ككاتب تقدمها وسائل الإعلام - دراسة في تحليل المضمون للصحافة النسائية ، إشراف د . مصطفى سيف ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ص ٣١-٥٣ .

(٧١) Memmi, A.: "Problemes De La Sociologie De La Litterature", in G. Gurvitch, Traité De Sociologie, P.U.F., Paris, 1963, pp. 301.

(٧٢) لمزيد من التفاصيل حول هذه الدراسة ، انظر :

عبد الباسط محمد ، المرجع السابق ، ص ٦٣ .

(٧٣) المرجع السابق ، ص ٦٤ .

(٧٤) د . محمد محمود الجوهري ، ميادين علم الاجتماع ، المرجع السابق ، ص ٤٥٧ .

استهدف الباحثان في هذه الدراسة معرفة ما إذا كانت القصائد واللوحات تترجم المثل الأعلى الاجتماعي للتفاعل بين الأفراد ، عن طريق إحصاء الأعمال التي تتوافق مع كل فئة ، واستخلصا وجود نزعة واضحة عند الرسامين والشعراء الأمريكيين المحدثين لتمثيل الإنسان في عزله .

—White, R.K.: "Black Boy—A Value Analysis", in Journal Of Abnormal And Social Psychology, Vol. 42, No. 4, October 1947, pp. 440—453.

وهو دراسة تحليلية للقيم عن قصة الكاتب النجزي الأمريكي المعاصر ريتشارد رايت «الولد الأسود» .

- د . عمود الشنيطي : «القصة القصيرة في المجلات المصرية - دراسة في تحليل المضمون» ، في قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية ، إعداد وتنسيق وتقديم د . لويس كامل مليكة ، الطبعة الأولى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ص ٥٠٩-٥٢١ .

والدراسة تستهدف تعرف أهم ملامح القصص القصيرة موضوع البحث من حيث إطارها الاجتماعي والقيم المختلفة ، إضافة إلى محاولة تعرف ملامح شخصية بطل القصة من حيث إطارها الاجتماعي ، وأهدافه العقلية والعاطفية .

- فتحي محمود إبراهيم أبو العيين : الأدب والقيم الاجتماعية القروية - دراسة تحليلية ويبحث ميدان في ضوء مفاهيم علم الاجتماع ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، جامعة عين شمس ، كلية الآداب ، قسم الاجتماع ، ديسمبر ١٩٧٦ .



صبرى حافظ

## الرواية.. تتكلأ أدبياً ومؤسسة اجتماعية دراسة نظرية تطبيقية

إذا كانت الرواية هي أكثر الفنون الأدبية ارتباطاً بالواقع الاجتماعى ، وأشدها التصاقاً بمواضعاته أو مشابهة له ، فإنها - فى نماذجها الجيدة على الأقل - تطمح دائماً إلى أن تكون أكثر من مرآة تنعكس على صفحاتها الصقيلة أو الممتعة مظاهر الواقع المختلفة ، وإلى أن تهتك حجب الزمى والآن والمألوف والمباشر والواقى ، لتستشرف آفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض والإنسان ، دون أن تنفصم العرى بينها وبين الواقع الذى صدرت عنه ، ودون أن تنعزل عن القارئ الذى تنوجه إليه . إنها - باختصار - تطمح إلى أن تكون فناً ؛ إلى أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه خارج نطاق ملكة الفن السحرية ذات الشفرة المتميزة . ولكنها فى مغامرتها للاقتراب من هذه المنطقة المهمة فى التجربة الإنسانية ، أو بالأحرى فى الحلم الإنسانى ، لا تستطيع أن تغفل من إسار سجن اللغة الأزلى الذى يشدها دوماً من آفاق المستحيل إلى تخوم الممكن ، دون أن ينجح فى أن يفلق أمامها كلية أبواب هذا الحلم العصى فى التعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، وفى الانفلات من إسار أنشودة الإحالات والرموز والتقاليد والمواضعات التى تشد ما هو «فنى» إلى ما هو «واقعى» .

عملية تفاعل وجدل خلاق وليست فرضاً من أحد الجانبين على الآخر ؛ لأن رؤيتها كتفاعل خلاق هى التى تتلاءم مع استقلالية الرواية كعمل فى متكامل ، يتمشى إلى مجتمع من نوع آخر يضم مفردات هذا الجنس الأدبى . وهى مفردات متفاعلة كمفردات المجتمع الإنسانى تماماً ، وتوشك أن تحكمها القوانين نفسها التى تحكم الواقع الإنسانى سلباً وإيجاباً ؛ فليست هناك قوانين خارج مجال الإدراك أو التصور الإنسانى . ومع ذلك فإن هناك درجات متفاوتة من التشابه والتماثل والتناظر بين قوانين هذا التفاعل فى كلا المجتمعين (مجتمع البشر ومجتمع الروايات) ؛ وهى درجات متفاوتة نفسها بين مواضعات الواقع وشروط الفن ، المائلة فى ثمره ورغبته الدائمة فى الانفلات من أى قيود . وهذه الغامرة المشدودة بين طرفى هذا القوس ،

فالرواية تجربة فنية متفردة ، يبدعها كاتب فرد ، ولكنه يتوجه بها بمجرد التفكير فى أن ما يكتبه «رواية» - وهذه هى الختمية التى يفرضها المصطلح ذاته - إلى جمهور . . إلى جماعة . ومن هنا تبدأ منذ إرهاصات الخلق الأولى، عملية التفاعل المستمرة بين الفردى والجمعى . وحتى إذا ما افقتنا على ما يقول به بعض الروائيين من أن جمهور القراء غير وارد على الإطلاق عند الكتابة ، وأنه لا دور له فى عملية الإبداع ذاتها ، فإنه من العسير أن تغفل ذلك الجدل الدائم بين الفردى والجمعى ، أو أن تغض الطرف عن الدور الاجتماعى (بمعناه الحضارى الشامل) فى صياغة الفرد المبدع - أى الكاتب - وذلك الفرد المبدع الآخر - أى الشخصية الروائية - وعلاقة كل منهما بالمجتمع والمؤسسة الاجتماعية .

غير أننا لا بد أن نرى هذه العملية المشابكة فى إطار كونها

القارئ/ الناقد . هنا فقط يصبح لهذا النص وجود في العالم ، وتكتمل دائرة الكمال والقصص ، الانغلاق والانفتاح يفتح النص المكتوب كعمل أدبي .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الكاتب ، وباعتباره منتجاً للنص الأدبي ، لا يصنع المواد التي يصوغ منها عمله ، ولا يتناولها كيفما اتفق ، وبصورة عفوية ، مع الجزئيات المهمة المشاعة ، التي تبدو نافعة في بناء أي تكوين أو هيكل فني . وهذا هو الذي يصوغ منها الكاتب عمله ليست مكونات شفيفة عابدة ، تختفي بكياسة في العمل برمته ، أو تندمج فيه كلية . وهي تسهم في صياغته وتمنحه التماسك ، في حين تتبنى شكله وتبديله عبره . إن العناصر التي تتحد وجوداً أي عمل أدبي ليست جزئيات حرة مستقلة صالحة للإضفاء بأي معنى ، ولكن لها ثقلها المحدد وقوتها المتميزة . وهذا يعني أنه حتى عندما تستعمل هذه العناصر ، وتمتزج كلية بالعمل ، فإنها تظل محظوظة بقدر ما من الاستقلالية ، كما أنها قد تستأنف - في بعض الحالات - حياتها الخاصة . وليس هذا لأن هناك منطقاً مطلقاً ومتعاليًا للحقائق الجمالية ، ولكن لأن اعتبارها جزءاً حقيقياً من تاريخ الأشكال والصياغات الفنية يعني أنه لا يمكن أن يقتصر التحديد فيها على وظيفتها الآتية في عمل محدد<sup>(4)</sup> .

فلعل من هذه العناصر ، سواء كانت عناصر فنية خاصة بتقاليد الشكل الأدبي ومواضيعه ، أو عناصر موضوعية من مادة الواقع الذي يتعامل معه الكاتب ، أو الواقع الآخر الذي يحاول تخليقه في عمله ، وجود مستقل سابق على تعامل الكاتب معه . ومن هنا فإنها تتحد إلى الكاتب وقد استكملت شخصيتها بعيداً عنه ، واكتسبت ملامح قيمة ونفسية واجتماعية وأخلاقية ، واقتربت بتواريخ واستعمالات ، وبمجلد بدالات وظلال ، وأصبحت قادرة على استدعاء مجموعة من النظائر أو النقاظ التي ترتبط بها ، حتى ولو حاول الكاتب وإعيا أن يجردها من كل هذا ، وأن يتعامل معها بحياد وكأنها تولد - على يديه - لأول مرة ، ولا تزال في لافاف البراءة المطلقة .

ومن هنا كان من المحال تجرييد هذه العناصر أو تخليصها من كل هذه التواريخ والظلال والافتراعات . وبضائغ هذه الإحالة أن الرواية هي مجموعة من الكلمات ، وأن إنتاج الكلام المكتوب أو السموع في كل مجتمع دائماً ما يخضع للسيطرة ، ويتم اختياره وتنظيمه وإعادة توزيعه وفق عدد من الإجراءات التي تهدف إلى تقادى قوته وتخبطه ، وإلى التعامل مع الأحداث الطارئة ، وتجنب ما يندبته الرهبة المضجرة . إن فعل الكتابة في حد ذاته هو تحويل منظم لعلاقة القوة بين المسيطر والمسيطر عليه إلى مجرد كلمات مكتوبة . والسبب في حدوث ذلك هو الرغبة في جعل الكتابة تبدو كأنها محض كتابة ، في حين أنها في حقيقة الأمر أحد الطرق الخاصة لإخفاء وتفتيح المادية الرهبة لإنتاج مسيطر عليه بصورة بالغة الشدة والتنظيم<sup>(5)</sup> .

فعملية الكتابة إذن تتطوّر على التعامل مع مجموعة من علاقات القوى الخطرة من خلال الاستبعاد والانتقاء ، والمشي

والرغبة في اجتراح التعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، هي التي تطرح على ناقد الرواية ضرورة البحث عن صياغة جديدة لهذه العلاقة ، لا تتحقق فيها على حساب أي من طرفيها ، ولا تقع في أنشودة اختزال أي منها أو تبسيطه .

وقد حاول الناقد وعالم اجتماع الأدب الفرنسي «بيير ماسيرى» أن يتناول هذه العلاقة المشابهة بين الرواية والواقع من خلال منظور نظرية المعرفة ، بصورة تجعلها أقرب ما تكون إلى العلاقة بين المعرفة والواقع ، دون أن يعنى بذلك أن الرواية معرفة ؛ فهو لا يني يكرر أنها ليست كذلك . والرواية في هذا المنظور ليست عملية «اكتشاف أو إعادة صياغة للمعاني الكامنة أو المنسية أو المخبوءة في واقع ما ، ولكنها شيء ينمى بدهاء ؛ إنها إضافة إلى الواقع الذي تتطلق منه . . . ففكرة الدائرة ليست نفسها فكرة دائرية ، وليست تعتمد على وجود دوائر بعينها ؛ وإن يزوغ الفكر يخلق في حد ذاته مسافة معينة ، وانفصالاً معيناً<sup>(6)</sup> . » . ويزداد هذه المسافة وذلك الانفصال وضوحاً إذا ما أدخلنا عنصراً آخر وهو تغير صورة المعرفة عند التعبير عنها ؛ لأنه «إذا كانت المعرفة قد عبر عنها في صورة كلام discourse ، أو طبقت على كتابة ، فإنه من المحتمل أن يكون هذا الكلام وتلك الكتابة مختلفين عن موضوعهما<sup>(7)</sup> . » . وهذا الاختلاف هو الذي يخلق تلك الفجوة المهمة بين الفن والواقع ، أو بين الرواية كشكل فني أو حتى كمؤسسة اجتماعية وموضوع هذه الرواية ، أو ما نحاول روايته ما أن نقوله أو نفضي به .

ولولا هذه الفجوة المهمة لما كانت الرواية كاملة ومغلقة من ناحية ، وناقصة ومفتوحة من ناحية أخرى . . . كاملة بمعنى أنه لا يمكن أن نضيف إليها شيئاً ما في تغير في معناها أو مفرداتها ؛ ومغلقة بمعنى أنها لا تكشف كلية عن كل ما تنطوي عليه . وهي ناقصة لأنها لا تتحقق كاحتمال بدون القارئ ؛ فلو لم يقرأها قارئ ما لظلت شيئاً وليس رواية . فالقارئ هو الذي يجعل هذه الصفحات المكتوبة رواية ، وهو الذي يحول هذه الشفرة الخفية إلى عمل له وجوده . ومن ثم فهو مفتوح أبداً ما لا نهاية له من قراءات واستجابات وتفسيرات . . . وهذا التناقض أو الجدل أو التكامل بين الاتكامل والقصص ، والانغلاق والانفتاح ، هو ما يعطى العمل الأدبي وجوده المستقل الخاص دون أن يعزله عن الواقع الذي يتفاعل معه ؛ وذلك لأن والبصيص الأدبي طوقها الخاصة للوجود نظرياً وعملياً ؛ وهذا يعني أنها - حتى في أشد أشكالها نقاء - تظل واقعة إلى درجة ما في أنشودة الظروف والزمان والمكان والمجتمع - وباختصار فإنها توجد في العالم ، ومن هنا كانت دنوبية<sup>(8)</sup> .

ودنوبية النص الأدبي أو ظرفيته عند إدوارد سعيد ناجمة عن استحالة انفصال النص الأدبي كلية عن شبكة الظروف التي تصاحب تكوينه وعن سياق هذا التكوين . صحيح أن هناك تسلياً ضمنيًا بأن الموقف المشي ضمن واقع وظروف معينة يختلف في نفس الموقف مكتوباً ، لأن النص المكتوب يظل وجوده معلقاً أو مؤجلاً - لأنه وجود خارج الواقع الظرفي أو الدنوبي - حتى يمكن تحقيقه وبعث الحياة فيه عن طريق

إليه . «فلاستقلالية Autonomy يجب ألا تختلط بالاستقلال Independence . فالعمل الأدبي يؤكد تمايزه الذي يمنحه وجوده من خلال تأسيس علاقات مع ما ليس عملاً أدبياً ، ولألا كان له وجود واقعي ، ولما أمكن بالفعل قراءته أو تصوره بأي حال من الأحوال . لذلك لا ينبغي اعتبار العمل الأدبي واقعاً متكاملًا في حد ذاته ، أي شيئاً منفصلاً ، تحت دعوى مصادرة المحاولات الرامية إلى اختزاله أو الانقراض من قيمته ؛ لأن هذا يعني عزله وتحويله إلى شيء يصعب فهمه ، وكأنه نتاج أسطوري لبعض التجليات الغامضة . ومع التسليم بأن العمل الأدبي محكوم بقوانينه الخاصة ، فإنه لا يجوز أي مبدأ داخل لشرحه أو توسيع رقعته . إن مفهوم الاستقلال المطلق للعمل الأدبي هو إحدى السمات العامة للتفكير الأسطوري الذي يعتقد في وجود ماهيات صيغت وشكلت بلا أي تفسير لأصلها أو أسلوب تطورها . إن الاختلاف بين واقعين لها استقلالها يشكل في حد ذاته نوعاً من العلاقة بين هذين الواقعين . وهذا طبيعي ؛ لأن الاختلافات الحقيقية لها طبيعة جدلية وليست ثابتة أو استاتيكية . وهذه الاختلافات تندمج باستمرار وتوسع وتبتور ، وتطرح شكلاً بالغ التحديد من العلاقات غير التجريبية ، ولكنها مع ذلك علاقات حقيقية ؛ لأنها نتاج عمل إنسان ما<sup>(٨)</sup> . إذن فالإسليم بوجود اختلافات بين عالم العمل الأدبي والعالم الواقعي هو نفسه الذي يطرح وجود العلاقة بينهما . وهي علاقة لا تنك من استقلالية العمل الأدبي وإن كانت تنفي استقلاله وعزله . ولهذا العلاقة شكلها الخاص وطبيعتها المحددة ؛ لأنها علاقة نتاجة عن عمل الإنسان الديدع ، وعن فعل الكتابة ذاته .. أو بتعبير ماضيري فعل إنتاج العمل الأدبي .

وحتى نضع هذه العلاقة في منظورها الصحيح لا بد ألا يفوتنا أن التفاعل بين الرواية والواقع هو أحد أبعاد تفاعل أشمل وجدل مستمر بين الروايات نفسها ؛ وذلك لأن كل النصوص الأدبية تقوم أساساً بزعة نصوص أخرى والإطاحة بها من مكانها والحلول محلها . وفي أغلب الأحيان فإن هذه النصوص تحمل مكان أشياء أخرى . وقد كان لينتبه من جدة الذهن ما مكته من رؤية أن كل النصوص الأدبية هي أساساً حقائق قوة ؛ وليست تبادلًا ديموقراطيًا . لأن النصوص الأدبية تقصر الانتباه بدءاً على أن يشيح عن عالم الواقع . وإذا ما أضفنا إلى ذلك تلك الزعة الاستحواذية المطلقة للسيطرة ، التي توشك أن تكون استبدادية في استئثارها بالسلطة وتأكيدها لذاتها ، نعرفنا على طبيعة هذه القوة المستمرة في النصوص الأدبية<sup>(٩)</sup> .

وهكذا ينقل إدوارد سعيد القضية إلى مستوى آخر نرى فيه أن زعة النصوص الأدبية لتأكيد ذاتها ولرفض عالمها على القاريء لا تتم على حساب الواقع بقدر ما تتم على حساب النصوص الأدبية المختلفة . بمعنى أنه إذا كان للعمل الأدبي أن ينفي شيئاً فإنه لا ينفي الواقع بل ينفي غيره من الأعمال الأدبية المشابهة . إن كل رواية جديدة لا تؤثر على فهمنا أو تصورنا للواقع فحسب - بل بالدرجة الأولى - على فهمنا وتصورنا للرواية كشكل أدبي ، دون أن يعني ذلك إسقاط علاقة هذه الرواية

دائماً على الأعراف الفاصلة بين الممنوع والمسموح ، مهما كانت أسباب المنع أو السماح .. من سياسية إلى أخلاقية إلى جمالية إلى لغوية .. الخ . وتزداد الخطورة كلما ازدادت إمكانات الاختيار ، وكلما تعددت الألغام المبنوثة في طريق الكاتب . وإمكانات الاختيار أمام كاتب الرواية لا نهائية ، سواء كان ذلك على المحور الأفقي ؛ محور العلاقات السببية ، أو على المحور الراسي ؛ محور العلاقات الترادية أو الاستدلالية .. والألغام المبنوثة أمام كاتب الرواية كثيرة ؛ لأن رقة حركته لا حدود لها . ومن هنا فإن احتمالات اصطدامه بشق صور المنع أو التحريم كبيرة . وكلما أوغل الكاتب في هذه التجربة الخطرة ، أصبح من المستحيل عليه أن يحقق ما حلم به فلورير يوماً من أن يكتب عملاً لا يشير إلى أي شيء خارجه .. عملاً له استقلاليته الكاملة عن كل شيء ؛ لأن تحقق مثل هذا الحلم الجموح يعني أن يوجد هذا العمل خارج إطار تجربتنا المعرفية ، وتجربتنا الإنسانية برمتها .

ولا بد أيضاً لثل هذا الحلم العصي المحال أن يتحقق أيضاً خارج إطار اللغة التي نعرفها ونعامل بها ؛ لأن «اللغة ليست ببساطة صورة للواقع ولكنها الأداة التي يتحقق عبرها الواقع ويصبح حقيقياً . إنها تحمل ضمن بنائها الإفصاحي مادة الحقيقة بصورة لا يمكن معها طرح أي تصور لمادة عالم الأشياء الأخرى خارج ماضعات لها النسق البنائي وحدوده<sup>(١٠)</sup>» . غير أن اللغة ، كنسق بنائي ، ليست نسقاً ثابتاً ، وهي كنسق بنائي لها احتمالاتها غير النهائية وغير المتحققة ، كما أنها تتفاعل باستمرار مع كل من حقائق التطور الأدبي ووقائع البيئة الأدبية . ويرغم إدراكنا لأهمية هذا التفاعل فلا بد ألا نغفل رأى الشكليين الروس الذين يدعون إلى استقلالية النسق اللغوي ما دام قد تحول إلى نسق أدبي ، وإلى أن «الأدب ، مثل أي نسق خاص للأشياء ، لا يتاق من حقائق تنتمي إلى أنساق أو أبنية أخرى ، وبالتالي لا يمكن اختزاله أو تحويله إلى هذه الحقائق .. كما أنه لا يمكن أن تقوم أية علاقة سببية بين النسق الأدبي وأية حقائق خارجية ، ولكن من الممكن فقط أن تقوم علاقات التناظر والتوافق والتفاعل والاعتماد المتبادل والشرطية .. ومن ثم لا يمكن اختزال العمل الأدبي أو الادعاء ببساطة بأنه مستقى من أي نسق آخر .. وليس هناك ما يدعوا إلى الاعتقاد بأن عناصره المكونة مشروطة بأي شيء خارجه<sup>(١١)</sup>» .

وبرغم هذه الضرورة أو الختمية اللغوية ، وبرغم استقلالية النسق البنائي الأدبي ، فإن هناك دائماً في العمل الأدبي قدراً لا بأس به من الحرية ؛ من الأرجال الذي تسمح به مرونة الشكل البنائية ولا نهائية احتمالاته . وهذه الحرية المترتبة بتلك الختمية داخل هذا الإطار النسقي هي ما يمنح العمل الأدبي خصوصيته النابعة من امتناع اختزاله أو تحويله ، ومن أنه نتاج عمل إنساني معين ، وليد تفجر أو فورة تطرح شيئاً جديداً كلياً ، وأن له استقلاليته .

وهنا يجب علينا - خصوصاً ونحن نتحدث عن الرواية - أن نفرق بين استقلالية العمل الفني التي تعني تكامله ووحدته العضوية ، وبين استقلاله عن الواقع الذي يصدر عنه أو يتوجه



ذلك تغير<sup>(١١)</sup>». و اتفاق النقاد على أهمية الرواية لا يعدله إلا اختلافهم في تفسير هذه الأهمية . غير أن عددا كبيرا من دعاة المنهج الاجتماعي ورواد علم اجتماع الرواية يزعمون أن الرواية هي الفن الأعظم لحضارتنا الصناعية ؛ لأن الكلمة المطبوعة (أي المصنعة) قد احتلت في هذه الحضارة مكانا كبيرا منذ عدة قرون ، ولا تزال تتربع على عرش وسائل الاتصال الجماهيرية حتى اليوم ، برغم ظهور كثير من الوسائط الأخرى . كما يؤكدون وجود علاقة كبيرة بين نمو المدن وتنامي النزعة الفردية فيها ، وظهور الرواية وازدهارها في الغرب والشرق على السواء<sup>(١٢)</sup> .

وهناك أيضا تلك المحاولات التي تقوم بتحليل الأدب خلال ما يسمى بالأسراط ؛ أي بدراسة في ضوء العناصر الشريطية المؤثرة ، مثل المكانة الاجتماعية للكاتب ، والسوق المتاح لأعماله ، والضرورات التي تفرضها أشكال النشر المختلفة ، وتركيب الجمهور<sup>(١٣)</sup> . . . وكل هذه العلاقات أو الارتباطات لا تعدو أن تكون محاولة التعرف الظروف التي صاحبت نشأة الرواية ، والسياق الذي جرى فيه تطورها ، وليس القوانين الداخلية للرواية كشكل أدبي ، التي تفسر لنا ارتباطها بالكلمة المطبوعة ، أو بنمو النزعة الفردية أو ببنية العلاقات المدنية في التجمعات البشرية .

ومنذ بدايات القرن الماضي حاول هيجل أن يشد انتباه الباحثين بعيداً عن تبسيطات معاصريه الخاصة بهذه الارتباطات ، وأن يسير أغوار العلاقة بين الشكل الداخلي للرواية والظروف الاجتماعية الخارجية ، ويؤكد أنها قد عبرت عن نفسها بشكل جلد فعال وليس بصورة آلية تبسيطية . إذ يسيل للوهلة الأولى أن الرواية هي النتاج التقني لطبقة الوسطى ، ولكنها كشكل أدبي - تجاوز الحدود التي تفرضها عليها هذه الرابطة وتعلو عليها ؛ لأن على الروائي أن يحول المادة المعادية للفن في فن<sup>(١٤)</sup> . وهذا الفهم الناضج لطبيعة العلاقة بين شكل الرواية الداخلي والعالم الخارجي الذي تتعامل معه هو ما حاول علم اجتماع الرواية في هذا القرن أن ينطلق منه في محاولته للكشف عن أن القوانين الداخلية للرواية هي قوانين فنية حقا ، ولكنها في الوقت نفسه قوانين اجتماعية .

ولا يعود هذا التماثل إلى التشاؤم بين الأساقب النبائية في الرواية وفي الواقع الاجتماعي فحسب ، ولكن أيضا إلى أن الحتمية الفنية تحكمها قوانين مماثلة لتلك التي تنظم الحتمية التاريخية أو الاجتماعية ؛ وإلى أن القوانين التي تحكم عملية الإنتاج الأدبي لا يمكن عزلها عن الجانب الاجتماعي الذي يدخل في كل المواد الأدبية التي يصاغ منها العمل الأدبي . وهي قوانين فنية - اجتماعية ؛ لأن التطور التاريخي للرواية يشتمل على اتجاهين متعارضين . فالرواية قد ولدت ورسخت كشكل أدبي على حساب الظواهر التاريخية والاجتماعية لكي تعبر عنها . وقد حصلت الرواية على مكانتها كجنس فني عندما واجهت هذه الظواهر الاجتماعية والتاريخية ، وفرضت نفسها عليها ، وبالأحرى ضدها<sup>(١٥)</sup> . وهذا الصراع ، أو بالأحرى الجدال الفعال ؛ بين الرواية كشكل أدبي والدور الذي التصق بها بفعل

الخاصة والمعقدة بالواقع . إن مفردات العالم الذي يضم كل ما أبدعه الإنسان من روايات إنما تحكمها علاقات منازرة لتلك العلاقات التي تحكم العالم الإنساني الذي تعيش فيه ؛ وهي علاقات تلعب فيها المنافسة وتغذية المكانات والأدوار وتأسيس معايير القيمة دورا مهما . «والتراث الروائي الغربي - منذ (دون كيشوت) حتى الآن - ملء بأمثال للنصوص التي تصير ليس فقط على فرض نفسها على الواقع المادي ، بل أيضا على فرض مكانتها وكأنها تؤدي بالفعل وظيفة حيوية ، وتؤسس معنى وقيمة في العالم<sup>(١٦)</sup>» .

ويبرهن أي استعراض سريع لواقع الرواية العربية وتاريخها على أنها لا تختلف في ذلك كثيرا عن نظيرتها الغربية . فقد زعمت رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل في العقد الثاني من هذا القرن مكانة عدد كبير من الروايات والروائيين الذين رسخت أهميتهم منذ بدايات القرن وأذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر إبراهيم رمزي وجرجي زيدان وركريا نامق وسعادة موري وشاكر شقير ومحمود خيرت ونقلوا الحداد وغيرهم . ثم خملت (عودة الروح) لتوفيق الحكيم زينب عن عرشها بعد عقدين من الزمان . ثم خملت روايات عادل كامل ونجيب محفوظ (عودة الروح) عن عرشها بعد عقدين آخرين ؛ وبعد أقل من عقدين آخرين بدأت أعمال غسان كنفاني ومحمود المسعدى والطبيب صالح وجبرا وإبراهيم جبرا وحتا مينا تناوش المكانة التي احتلتها روايات نجيب محفوظ والشرقاوي ويوسف إدريس وتحتلها . وما هي أخيرا رواية إدوارد الخراط (رامه والتنين) نحىء لتقتلع الكثير مما أرسته هذه المحاولات أو بالأحرى الصراعات جميعا . إن هذا الصراع بين النصوص الروائية هو وجه مهم من وجوه التفاعل بين الرواية والواقع . وليس هذا الصراع محكوما دائما بنوع من التطور الفنى أو الفكري أو الجمالي في الرواية ؛ فقد زعمت أعمال محمود كامل ومحمد فريد أبو حديد وسعيد الريان مكانة (زينب) و(عودة الروح) برغم أنها ليست أفضل منها ؛ كما أثر نجاح أعمال يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله كثيرا على مكانة روايات نجيب محفوظ ، برغم تميز روايات محفوظ فنيا ومضمونيا . أصبح أن باستطاعة الباحث أن يرجع أسباب صراع المكانات والأدوار هذا إلى عناصر خارجية ، لكن أي باحث منصف لا يمكنه تجاهل العوامل الداخلية للمشاركة في صياغة هذه العلاقة الشائكة المعقدة بين الرواية كشكل فني وكمؤسسة اجتماعية معاً وبين الواقع . وللتعريف بشيء من التفصيل على حدود هذه العلاقة لا بد أن نتناول بعض القضايا التي يطرحها علم اجتماع الرواية في هذا المجال .

ومن البداية سنجد أن هناك اتفاقاً بين معظم دارسي الرواية - مهما تناقضت مناهج تناولهم لها - على أن الرواية قد أصبحت الفن الشعبي الأعظم لحضارتنا ، وأنها الخلف الطبيعي للملمحة وللشعراء الرواة عند أسلافنا ، وأنها تستثمر في الوجود . ولكن الوجود يعني بالطبع التغير ؛ ومن المحتمل - على الأقل في الفن - ألا يكون التغير دائما إلى الأفضل ، ولكنه مع

أجدلية ، الذى ينطلق بداهة من مصادرة أساسية ، هي أن كل شكل أدبي عظيم يولد لتلبية للمصلحة إلى التعبير عن هوى ورغبة جوهريين ، يقسم لوكاتش الرواية إلى ثلاثة أقسام رئيسية ، وفقاً لطبيعة علاقة البطل المحض بالعالم المتصور . أولها رواية المثالية التجريدية ، التي يتميز البطل فيها بنوع فريد من ضيق الأفق أو نقصان الوعي بالعالَم الذي تغيب عنه صلاته وتعليقه ، ومن هنا ينطلق باحث عن قيم مفقودة ، فيقع في شبكة التحليل والتفصيص المشروعة في وجه كل الذين يعيشون في عالم المثاليات المجردة ، كما هي الحال في (دون كيشوت) لسرفانتس ، أو (الأحر والأسمود) لستندال . وثانيها الرواية النفسية ، التي تقدم هذا البطل المثلل وقد شفى تماماً من مرضه العصابي ، ونحمر من وهمه ، دون أن ينطلق كلية من إسارورمانيته ؛ ومن هنا فإنه يصعب مائة خصبة للتحليل الداخلي ، حيث تقدم حياته الباطنية ، وحسده وهو الذي يجاوز في تقدمه وشفافيته معاً كل ما يطرحه الواقع ، عالماً شائعاً جديراً بالتقصي ، خصوصاً عندما ما يصبح من المستحيل أن يقدم الواقع - بمواقفه المرائنة وتحمله - ما يرضى وحي البطل أو يشبع نهمه ، كما هي الحال في (أبلوسوف) بلوتنشاروف ، و(التربية العاطفية) لفولوير . وأخيراً رواية التريبة أو التنشئة الشاملة للبطل ، التي تنتهي - بعد بحث باتس معضل - بفرض حدود على الذات ، والتخل عن هذا السعي الخائب العقيم . ويفعل البطل ذلك بنضج ووعي حاسنين ، بسبهم لوكاتش النضج الرجولي ؛ لأنها يؤهلان البطل للرجولة الحقيقية التي يعي فيها حقيقة العالم ، دون أن يقبل موضوعاته المرائنة ، أو يتخل عن معايير القيم التي تضمنته فيه ، كما هي الحال في (فيلهلم مايستر) لجوته . وبعد هذه الأقسام الثلاثة يطرح لوكاتش نمطاً رابعاً يرى أنه لا يزال احتمالاً أكثر منه حقيقة - ولكنه مع ذلك ضروري لاكتمال الدائرة ؛ لأن الرواية تطرح فيه نفسها ضد كل الموضوعات ، وتحاول أن تقترب مرة أخرى من الشكل المحسوس . وقد وجد أجندة هذا الاحتمال في أعمال تولستوى<sup>(١٨)</sup> .

وبعد أكثر من أربعين عاماً قدم «رينيه جيرار» في كتابه (الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية) في عام ١٩٦١ نقسياً مشابهاً لتقسيم لوكاتش من حيث الجوهر وإن خالفه من حيث المظهر . ويعلق لوسيان جولدمان في كتابه (نحو علم اجتماع الرواية) أهمية كبيرة على حقيقة أن جيرارد قد وصل إلى نفس نتائج لوكاتش دون أن يطلع على عمله ؛ لأن ذلك في حد ذاته يبرهن على أن هناك منهجاً صحيحاً لرؤية العلاقة المعقدة بين الرواية والواقع ، يؤدي تطبيقه إلى النتائج نفسها ، وأن هذا المنهج لا ينطوي فقط على نظرية في النقد ، بل على فلسفة للإنسان كذلك . فالبطل عند جيرار يفتقر أيضاً إلى الأصالة ، ويعاني من الحياة في عالم متخلل ومتضخم . وتمرز العالم الروائي في نظر جيرار هو كذلك نتيجة لمرض وجودي عصابي ، ناجم عن وقوع هذا الإنسان المزموم المقتدر إلى الأصالة في أنشطة لا فكك منها ، هي أنشطة الاحتذاء : أن يكون ما ليس هو .. ألا يكون ذاته . وتقوم أنشطة الاحتذاء هذه على ما يسميه جيرار بالرغبة الثالثة ، وهي في نظر جوهري ما يسميه بالكذب الرومانسي ، أي

ظروف نشأتها على الأقل ، قد أسهم في نفى كل النظريات الوضعية أو البسيطة حول علاقة الرواية بالمجتمع ودفع عدداً من الباحثين إلى اللجوء إلى التقيص ، والمطالبة بأن مهمة النقد ليست إبراز علاقة الكاتب بعمله ، وليست إعادة صياغة الأفكار أو التجارب خلال النص الأدبي ، وإنما هي تحليل العمل عبر بنية ومعماره وأشكاله الداخلية ، وتعرف طبيعة العمل الذي تؤديه علاقاته الداخلية<sup>(١٩)</sup> .

والغريب أنه ليس ثمة تعارض جذري بين هذين المنهجين ؛ لأن معظم علماء الرواية يقررون بضرورة الاهتمام بعناصر البناء والمعمار الداخلي للشكل الروائي ، ويحاولون تقصي العلاقة بين أنساقه والمهاكل البنائية الأساسية في المجتمع ، في اللحظة التاريخية التي سادت فيها صياغات وأبنية وأشكال روائية معينة . وفلا بد أن يكون علم اجتماع الرواية تاريخياً ومقارناً ، على أن تكون الأهمية المركزية في تناول الرواية لاعتبارها حقيقة فنية . فالرواية تحمل في تضاعفها ، أو معها ، حقيقة وواقعاً سابقين من الناحية الفكرية على وجود الرواية ذاتها . وتحمل الظروف ، بما في ذلك الظروف الاقتصادية التي أنتجت في ظلها الرواية ، مكاناً مهماً في هذا الصدد<sup>(٢٠)</sup> .

وقد كانت البداية الحقيقية لدراسة الرواية بصورة تاريخية مقارنة ، ويوصفها حقيقة فنية ، في كتاب جورج لوكاتش المهم (نظرية الرواية) الذي صدر في عام ١٩٢٠ . وقد بدأ لوكاتش دراسة تحليل القضايا التي يطرحها سيادة شكل فني ما في واقع حضارى معين ، بادئاً بالحضارات المتماكسة في العالم القديم وعلاقتها بشكل أدبي خاص هو الملحمة ، مبيناً أن الانتقال من الملحمة إلى المسألة في الحضارة الإغريقية كان ضرورة حتمتها الرغبة في استيعاب تغيرات جذرية في البنية الاجتماعية العميقة . ثم تناول قضايا فلسفة الأشكال الأدبية وتاريخها ، حتى أثبت أن التحول من الملحمة إلى الرواية ، أي من الشعر إلى النثر ، كوسيلة للتعبير ، ومن ثم من البطل النبيل والمساوي إلى البطل المعضل المقتدر إلى اليقين والأصالة ، أو بالأحرى من البطولة إلى الإجماع أو الجنون ، كان ضرورة حتى يستطيع الأدب استيعاب تدهور العالم ، دون التخل عن مطعم التعبير عن شموليته . وهنا يركز لوكاتش على الشكل الداخلي للرواية ، أو - بالمصطلح الحديث - على أنساقها البنائية ، مبيناً طبيعته التجريدية ، والمخاطر الكامنة في ذلك ، ومعتبراً المفارقة هي المبدأ المكون الأساسي في الرواية . ومن تجريدية الشكل اعتماده على المفارقة ، ينطلق لوكاتش إلى استقصاء علاقة ذلك كله بعرضية العالم الروائي ، وبالصيغة الجغرافية فيها ، التي تربط إلى حد كبير بالنزعة التاريخية ، أو الاهتمام بتسلسل الحدث ، ثم يندلف إلى دراسة وسائل تقديم الرواية للواقع ، وإلى أهمية الشروط الفلسفية والتاريخية في بلورة مطامح الرواية كشكل فني ، وتحديد مكانها التاريخي والفني ، مبيناً الطبيعة الغامضة والسحرية للمفارقة الروائية .

وبعد هذا العرض الشائق للجانب التجريدي من جوهري وجاليات الشكل الروائي وشروطه الفلسفية والتاريخية وطبيعته

وإذا كان هذا العنصر الأساسي يعبر عن نفسه من خلال شبكة الأبنية والأنساق فلا بد أن تطرح العلاقة بين الرواية والواقع نفسها من خلال العلاقة بين الأنساق الروائية والأبنية العميقة في الواقع . ويرى لوسيان جولدمان أن سيادة قيمة التبادل في الاقتصاد الغربي وبداية التناقض بين القيمة التبادلية والقيمة الاستيعابية للأشياء هي التي خلقت أو كونت الهيكل البنائي الذي قامت عليه الرواية ، وأن تطور الأشكال الروائية وتعدد أنماطها يتوازى مع تطور صيغة القيمة التبادلية وتغيرها ، ومع تنوع تبديلاتها المختلفة<sup>(٢١)</sup> . وعلى هذا فإن المشكلة الأولى التي على علم اجتماع الرواية أن يواجهها هي العلاقة بين شكل الرواية ونفس البيئة الاجتماعية التي تصدر عنها ، خصوصاً إذا ما سلمنا مع جولدمان بأن الرواية تتويج على مستوى عال من التماسك والمشروعية للوعي الجمعي لجماعة معينة . وهذا الوعي الجمعي ليس واقعاً أولياً كما نرى ليس مستقلاً ، ولكنه يتبدى بصورة غير مباشرة عبر سلوك الأفراد الذين يسهمون في حياة هذه الجماعة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية . . الخ ، بصورة يصبح معها هذا الوعي الجمعي مرادفاً للأيدولوجية .

والعلاقة بين هذه الأيدولوجية الجمعية والشكل الروائي لا تكمن في تشابه المحتوى بل في تناظر الأبنية والأنساق المتماكة في كليهما . ويؤكد جولدمان أن هذا البناء العقلي الشائق والمفصل ، الذي يمكن أن يسمى «رؤية للعالم» ، لأنه ينطوي حقاً على ، «رؤية للعالم» ، لا يمكن أن يبده شخص واحد بل لا بد أن تخلقه جماعة . وكل ما يستطيعه الفرد - وهو في هذه الحالة الروائي - هو أن يدفع هذا البناء العقلي إلى درجة عالية من التماسك ، تنقله إلى مستوى الإبداع الخيالي والمفاهيم الفكرية<sup>(٢٢)</sup> . وهنا يلتقي جولدمان مع مائسيري في نظريته الخاصة بالإنتاج الأدبي ، التي تناولناها من قبل .

\*\*\*

والآن علينا أن نتنقل من عالم التجريدات النظرية إلى رواية محددة ، نبحت عن العلاقة بين بنائها الداخلي وما يمكن أن نسميه الوعي الجمعي أو رؤية العالم التي سادت في المجتمع الذي صدرت عنه هذه الرواية ، وفي اللحظة التاريخية التي تناولتها . وقد اخترت رواية فتحي غانم (زينب والعرش) حتى أطبق من خلال تناولها النقدي بعض الأفكار والقضايا التي طرحها الجانب النظري من هذه الدراسة ، لا لأنها واحدة من أفضل الروايات التي صدرت في السبعينيات فحسب ، ولكن أيضاً لأنها تطمح إلى أن تقدم رؤية شاملة لعقد الستينيات الذي يتميز بالخصوبة والغرابة معاً ، ولأنها واحدة من الروايات التي لم تأخذ حظها من الدرس والمناقشة .

ومنذ الصفحات الأولى من الرواية تواجهنا (زينب والعرش) بهذا البيان المهم الذي يريد أن ينفي أي صلة بين شخصياتها وأحداثها وأي أشباه أو نظائر لها في الواقع . وهي لا تكتفي بهذا التصدير الذي عادة ما ينسأه القارئ بعد أن يبدأ قراءة الرواية ،

الانتقار إلى الأصالة ، حيث يظن البطل نفسه أصيلاً ، وأنه إذا يندفع وراء رغباته الذاتية وصبراته ومطامحه ، في حين أنه في الواقع يلهث وراء رغبات غيره وقد ارتدت قناع رغباته الخاصة ؛ ومن هنا فهو يتوهم أنه حر وهو ليس كذلك .

ويرى جبرار أن كل رغبات الكائن الإنسان - باستثناء حاجاته العضوية البحت ، كالجوع والعطش - تصاغ من خلال هذا الآخر الذي قد يكون معروفاً (كالفرسان القدامى - وبالتحديد أماديس الفرسان الأسطوري - بالنسبة لدون كيشوت ، أو نابليون بالنسبة لجوليان سوريل بطل «الأحرار» ، أو العتيق بالنسبة للزوج في رواية ديستوفسكي «الزوج الأبدى» . الخ) ، أو خفياً أو غامضاً كما هي الحال بالنسبة لأمّا بوقاري في رواية فولير الشهيرة . . وقد يكون هذا الآخر نموذجاً مثالياً بعيد المنال ، كما هي الحال في (دون كيشوت) - وهنا تكون الرغبة خارجية - أو شخصية ، أقرب ما تكون إلى البطل كالمشتيق في (الزوج الأبدى) - وهنا تكون الرغبة داخلية . . وتتفاوت شكل الصراع وحذته في الرواية بتفاوت الطبيعة الخارجية أو الداخلية للرغبة .

وكما تغير شكل الهوة بين البطل والآخر الذي يحتلّه ، تغيرت طبيعة البطل ونوعية العلاقة الثلاثية بين الإنسان والرغبة والآخر ، دون تغير جوهرها القائم على التفسخ والتحلل ، ودون أن يفقد الإنسان حقيقة الرغبة في مواصلة السعي أو الإحساس بعدم تلاؤم مع العالم . ومن هنا فإن الأشكال المختلفة لهذه الهوة تقابلها أنماط مختلفة للرواية ، توشك أن تتفق إلى حد كبير مع أنماط لوكاتش الثلاثة . ومع ذلك تظل الرواية عند جبرار هي الشكل الفني لسعي الإنسان الخائب بحثاً عن قيم أصيلة ، وعن التماسك في عالم يفتقر إلى الأصالة . وهي لذلك لا بد أن تكون - كما هي الحال عند لوكاتش - بيوجرافية وتاريخية .

وبذلك وتبدو الرواية في الصورة التي قدمها بها لوكاتش وجبرار كأنها الجنس الأدبي الذي لا يمكن أن تقدم فيه القيم الأصيلة ، التي دائماً ما تكون هي الموضوع ، في صورة شخصيات وأوعية وأوقائع صلبة . ذلك بأن هذه القيم توجد فقط في صورة مفاهيم مجردة في وعي الروائي ، حيث تأخذ طبيعة أخلاقية . غير أن الأفكار المجردة لا مكان لها في العمل الأدبي الذي لا بد أن تكون جزءاً من عناصره المتجانسة<sup>(٢٣)</sup> . لأنها - بالقطع - لا تستطيع أن تكون جزءاً من عناصر العمل الأدبي المتجانسة . ومن هنا فإنها تتحول إلى خيوط غير مريثة في شبكة أنساقه وأبنيتها العميقة . وعلى هذا تصبح مشكلة الرواية هي أن تجعل ما هو تجريدي وأخلاقي في وعي الروائي العنصر الأساسي لعمل يمكن أن يوجد فيه الواقع في شكل غياب غير حقيقي ، يكون معادلاً للحضور للتحلل أو التهرؤ<sup>(٢٤)</sup> ، وتصبح مشكلة النقد هي استخلاص هذا العنصر الأساسي من تحت ركाम صياغات هذا الحضور/الغياب الذي يواجهنا على أنه رواية .

ولا تغف مسألة التناظر بين قواعد الشكل الروائي وقوانين الواقع المصري في السنينيات عند هذا الحد ، بل تجاوزة كثيرا . ذلك لأن الرواية ، وهي تبدأ بالضمير الأول - الجمع وليس المفرد - وتدخل القارئ في عملية التأليف ، تقدم لنا مفتاحا مهما للدخول به إلى الرواية . فنحن جميعاً - كما يوحي الضمير الأول - الجمع - نشترك في صنع هذا الواقع ؛ ونحن في الوقت نفسه لا نشترك في شيء على الإطلاق . والشخصيات تستمرى الإحساس بأنها تفرض وجودها ورغباتها ومطامعها على الواقع وعلى الرواية معاً ، في حين أنها في الحقيقة محكومة بقوانين صارمة لا حرية لها في الاختيار أو التحقق . فكل شيء محسوب سلفاً ، ومسيطر عليه ، ويخضع لخطية اجتماعية لا تغفل منها الشخصيات أو القارئ أو المؤلف نفسه . فكيف تحكم هذه الخطية الشخصيات والبناء ؟ وكيف تؤثر على فاعلية العلاقات الداخلية في الرواية ، التي تصنع أنساقها البنائية ؟

وإذا ما حاولنا أن نبدأ بالشخصيات فإننا نجد أنها جميعاً - واقعة في أنشطة ما يسميه جبرار بالكذب الرومانسي ، عاجزة عن الإفلات من شبكة الاحتذاء المحكمة ، تتصارع كلها في بيت عنكبوت دقيق ، مصاغ من مجموعة من الرغبات الداخلية التي تختلط فيها الرغبة في احتذاء الآخر بالتوق إلى تدميره ؛ ولأن الدافع إلى الشيء موضوع الرغبة هو في نهاية الأمر دافع تجاه الآخر الوسيط . في رغبة الوساطة الداخلية يكبح هذا الدافع الوسيط نفسه ؛ لأنه هو الآخر يتوق إلى هذا الشيء موضوع الرغبة ، وربما يجوز (٢٣) . ومن هنا لا نجد الشخصية الروائية أمامها من سبيل إلا الصراع مع هذا الآخر ، الوسيط ، المثل الأعلى ، من أجل تدميره . وهذا ما يفسر لنا إلى حد كبير لم نفقت في معظم شخصيات الرواية اليول الانتحارية بدرجاتها المختلفة ، من عدم الرضى واحتراف الذات إلى الرغبة في تدميره ومحاوله إشباع هذه الرغبة بالانتحار معنوياً أو فعلياً . وهو ما يفسر لنا أيضاً سيطرة علاقات الجذب - التنافر ، الإقبال - الصد ، الحب - الكراهية بين معظم شخصيات الرواية . فليس في هذه الرواية حب خالص ولا كراهية خالصة ؛ لأن كل علاقات الحب فيها درجة واضحة من الفتنة . وفي لحظة الالتئان بالآخر تتخلل أجنة التفور منه واضحة مرة ومبهمة في معظم الأحيان . فالعواطف الواضحة لا تتكون إلا في مناخ تشبع فيه درجة من الوضوح وقدر من الأصالة . والمناخ الذي تصوره الرواية ، والواقع الذي تتناوله ، يفترقان إلى الوضوح والأصالة معاً .

ومن هنا يعد غموض الانفعالات والأحاسيس وتناقضها في الرواية ، وانشطار الشخصيات فيها كذلك ، من الواضحات التي تربط الرواية بالواقع الذي صدرت عنه ، والتي تعكس بعض أوجه التفاعل الجدلي بينها .

وعلاوة على ذلك فإن هناك في مستوى من مستويات التفسير وحده وربما واحدة عميقة بين معظم شخصيات الرواية ، برغم التباين الظاهر في نزعاتها وطبائعها . فكل شخصيات الرواية

ولكنها تعتمد إلى تكتيك بنائي يحاول أن يكسر أي إيهام بالواقع قد توحى به الرواية ، وأن يته القارئ باستمرار إلى أنه لا يزال يقرأ «رواية» ، بل يشركه في بعض الأحيان ، أو على الأقل يوهمه بأنه يشركه ، في توجيه مقدرات الشخصيات والأحداث ، ثم ما يلبث أن يستسلم معه للطريقة التي تفرض بها الشخصيات أو الواقع نفسه ، وكأنه يريد قارئه أن يسلم بذلك الخطية الفنية ، أو أن يعيها على الأقل . ولا يخلو فصل واحد من فصول هذه الرواية الضافية من واحدة من أدوات هذا الأسلوب الفني الكثيرة ، التي تتراوح بين خطابة القارئ مباشرة ونقد الكاتب لنفسه ، أو الحديث عن أدوات القص ، أو استباق الأحداث بصورة تمكننا من رؤية الحاضر على مرامي المستقبل ، أو انشطار الكاتب إلى شخصيتين ، إحداها تروي والأخرى تلاحظ ما يفعله وتتسقط له الأخطاء .. الخ .

ومن البداية يجد القارئ / الناقد نفسه إزاء إغراءات التفسير السهل هذه الخدعة على أنها جزء من الأسلوب التخيلي Fictive في القص ، الذي نجده عند عدد من روائى الإنجليزية الكبار ، مثل فيلدنج ودكنز . وأنتونى ترولوب الذي كان مولماً بمخاطبة القارئ في رواياته بعبارة «ياقارئ العزيز» ، للبرهنة على أن القصة ليست واقعة وإنما هي قصة ، وعلى الأخص لورانس ستيرن ، الذي أسس روايته الكبيرة الشهيرة (تريسترام شاندى) على هذا المنهج . وقد ذهب البعض إلى أبعد من ذلك ويزعمون أن التخيلية Fictionality ، ومحاولة البرهنة بتكتيك الرواية نفسه على استحالة كتابة رواية ، تعودان إلى سيزيفانتس والبدائيات العظمى للرواية في (دون كيخوت) . غير أن استعمال فتحي غانم لهذا الأسلوب البنائي ، أو هذه الحيلة الروائية ، وتوقيع العلاقة بالقضايا التي طرحها الرواية من جهة ، ويعقد السنينيات الذي تعيش فيه شخصياتها ، وتدور فيه أحداثها ، من جهة أخرى .

وإذا كانت التخيلية بهذا الأسلوب المعقد الذي قدمها به فتحي غانم تحاول أن تنفى تقليدية البناء الروائي ، وتوحى بأن الكاتب الفرد ليس له الدور المطلق فيه ، وتشير إلى تعقيد الحقيقة وصعوبة معرفتها ، فإنها بذلك تكون أوفى الأساليب الفنية للتعامل مع عقد السنينيات الملاء بالتناقضات ، الذي اختلطت فيه الحقيقة بالإشاعة ، وتناقض فيه المعلن مع المضمهر ، واستشرى فيه عصاب الخوف وفقدان الأمان ، وتعرض البناء الاجتماعي لتغييرات جذرية غير تقليدية ، وانقلب ميزان القيم ، وأصبح انقسام الشخصية فضيلة لا مرضاً ، ومع ذلك كله أحس قطاع عريض من المصريين بالفخار لا تنماهم إلى هذا البلد العظيم ، وامتلاء الجو بروح التفاؤل والكبرياء . ولحظة هذه التناقضات اختفى النطق السببي السلس من ساحة التوقعات ، وأصبحت المفاجأة المحسوبة - التي لم تعد مفاجأة بالنسبة للكثيرين - هي البديل ، بصورة بدا فيها الواقع وكأنه محكوم بقواعد لعبة مكشوفة للبعض وخافية على الكثيرين . وهذه هي طبيعة لعبة التخيلية نفسها التي تستعملها الرواية أسلوباً بنائياً .

على ما هو فيه ، نوعاً من الرهينة أو الدروشة<sup>(٢٤)</sup> . وهو مفتاح مهم : لأنه ينطوي على مبدئين أساسيين متناقضين : هما مبدأ الاختيار الإرادي : اختيار الانفصال عن واقعه القديم والانتهاء إلى طبقة السادة الذي نعرف أن عبد الهادي قد قرره منذ زمن باكر في حياته وهو لا يزال طالباً في المدرسة الثانوية ، وعلى وجه التحديد منذ شهد أباه يهان ويلعب دور البهلوان في سراى مكى باشا : ومبدأ العبودية المطلقة لقواعد اللعبة ، والإذعان لمواضعات العالم الجديد الذى دخله ، فقد كف عبد الهادي عن اختيار مواقفه ، وسلم حريته كاملة لهذه الرغبة المسيطرة عليه منذ شهد أبوه النخبة التى انضم أبوه إليها تابعا ، وأراد هو أن ينتمى إليها شريكاً ونذا . ومنذ لحظة الدخول إلى عالم هذه الطبقة المتميزة وهو فاقد لنفسه وجرته واصلته نعا . . لا يعيش المواقف وإنما يراقبها دائماً ، باحثاً فيها عن مادة تصلح لأن تروى في جلسته ، حتى تزوده بلحظة حياة . وهو إلى حد ما واع بأنه منذ اختار ماتت في داخله أشياء وأشياء . ذلك لأن المعنى المطلق للرغبة هو الموت ، ولكن الموت ليس هو المعنى النهائي للرغبة<sup>(٢٥)</sup> . فالرواية من حيث هى شكل فنى ومؤسسة اجتماعية معاً هى إحدى أدوات الإنسان لدرة الموت . ومن هنا فإن الكاتب يذكرنا مباشرة بعد هذا المفتاح بقصة الراهب الذى قاوم الشيطان في الدير عشرين عاماً ، وما إن انتابته لحظة فرح بانتصائه حتى خسر بالغرور كل شيء . ويعلق عبد الهادي على هذه القصة التى يربوها له يوسف منصور بأنه لا انتصار هناك ولا هزيمة : فدخل الدير في حد ذاته ، والبقاء فيه ، هو الهدف والغاية . ولا معنى معها لانتصار أو هزيمة .

ولكن مأساة عبد الهادي تكمن في أنه ما إن حدد اختياره وحقق رغبته في الانتهاء إلى عالم السادة ، ودفع الثمن الفادح هذا الاختيار ، حتى بدأ هذا العالم يتهاوى ، وأخذ عالم جديد يحل مكانه ، سادته من الطبقة التى جاهد عبد الهادي طوال حياته حتى ينفصل عنها . فبدأ كأنه كالراهب الذى رد فجأة إلى العالم الدنيوى ، لا لعب في ورعه وتنسكه ، ولا لنقص في مناقبه ؛ فقد بلغ أعلى مراتب الكهانة والتنطس ، ولكن لحظة شيطانية خارقة من حيل تبادل المراكز وتعاكس المواقع . فقد انقلب العالم فجأة بحدث لم يحسب له عبد الهادي أى حساب ، وعصفت الثورة بأعمدة عالمه القديم ، وكان من محاسن الصدفة أن الضربة التى أطاحت بعالم السادة القدامى أبقت عليه بضع سنوات في دائرة عالم السادة الجديد . وهو يحاول جاهداً أن ينتمى إلى عالم كشف له في شخصية دياب عن عداء واضحة ، أم بالأحرى عن أحد المظاهر الجديدة للوساطة الداخلية وقد فقد الوسيط فيها كل سحره وأهته ، وإن حافظ على مكانته ونفوه . ومن هنا فإن الآخر - الوسيط (دياب) لم يعد موضوع احترام الذات الراضية ، بل على العكس يحط أزدراءها . ومن هنا تتشج الحياة بقدر كبير من المرارة ، ويتمزج التهالك عليها بالعزوف عنها ، بل القرف منها ، دون فقدان الرغبة فيها كلية .

وما يجعل الحياة أكثر مرارة وعيشة أن هذه الثورة الجديدة التى قلبت كل شيء ، جعلت من عبد الهادي - ذلك المتسلق

زائفة تنفتح إلى الأصالة ، وتنطوي على قدر كبير من خداع النفس والآخرين ، وينطبق عليها تعريف جبرار للكذب أو الزيف الرومانسى : فكل شخصية تعتقد في قرارة نفسها أنها أصيلة ، وهذه هى إحدى السمات الحقيقية للزيف الرومانسى ، الذى تعتقد فيه كل شخصية أنها تصدر في أنفائها وتصرفاتها عن رغبات ومطامح أصيلة ، وإن كانت لا تعدو أن تكون رهينة ، بصورة أو بأخرى ، لانشوطة الاحتذاء الجمهنية .

وليس هذا فحسب ، بل هناك درجة كبيرة من التماثل الذى ينطوى بالطبع على قدر من الاختلاف بين معظم شخصيات الرواية . فعبد الهادي التجار هو المثل الاجتماعي ، وإن كان في نفس الوقت التقيض النفسى ، لكل من على هام واحد عبد السلام دياب ، وهو المثل الاجتماعي والنفسى لكل من نور الدين هينس ورمضان السبع وحسن زيدان ؛ وهو أيضاً التقيض الاجتماعي والنفسى لكل من يوسف منصور وصالح الأخرس ومذحت الأيوبي . ولا تخلو العلاقة بينه وبين نساء الرواية من نفس درجات التماثل والمقارعة ؛ فهناك قدر كبير من التماثل بينه وبين زينب للأيوبي ، برغم ما يبدو من تناقضهما الظاهر . وهو أيضاً المثل الكامل لشخصيتين ناسيتين تبدوان متناقضتين تماماً ، هما خديجة السبع وإلهام كمال . كيف يحقق هذا التماثل قدراً من الوحدة ومقداراً من التبسيط على مستوى خريطة العلاقات الإنسانية من جهة ، ورسم الشخصيات من جهة أخرى ؟ هذا ما سوف نحاول الإجابة عنه من خلال تعرف بعض شخصيات الرواية وخريطة العلاقات بينها .

عبد الهادي التجار - الذى يوشك أن يكون نموذجاً فريداً للبطل المضاد Antithero في الأدب العربى - هو أهم الشخصيات التى تقدمها هذه الرواية ، بصورة تبدو معها معظم الشخصيات الأخرى ، بما في ذلك الشخصيات النسائية ، كأنها مظاهر لجوانب مختلفة من شخصية عبد الهادي التجار ، أو أدوات فنية تنعكس على صفحتها بعض الملامح الظاهرية أو العميقة لشخصيته . لذلك فليس من قبيل المصادفة أن يفرض هذا «الشيطان» نفسه على الرواية منذ صفحاتها الأولى ، برغم أن الرواية شامت أن يتضمن عنوانها اسم الشخصية النسائية الأولى (زينب) بعيداً عن مكان الصدارة ، فلا نسمع عنها حقيقة إلا بعد أكثر من مئة صفحة من الرواية ، وبعد أن تكون قد تعرفنا أصلاً على عبد الهادي و«فصله» ، وصعوده الشاق إلى القمة ، وفلسفته وأراءه ، ورؤيته للعالم من حوله ، وإنجازاته الرئيسى في مؤسسة «العصر الجديد» الصحفية ، ومساعدته يوسف منصور وحسن زيدان ، اللذين يعكسان الجانبين المتناقضين في شخصيته ، ورؤية عبوده الرئيسى (دياب) له ، وتقارير المخابرات عنه ، وأهم من ذلك كله تكوينه النفسى والفكرى والاجتماعى .

ومن البداية يضع الكاتب يدينا على مفتاح مهم : «إن عبد الهادي قد انفصل عن أهله وبيته ومدينته كما يتفصل الراهب الذى يعلن موته في الحياة الدنيا . . . إن عبد الهادي يشعر بينه وبين نفسه بهذا الشعور ، ويرى في عزله عن ماضيه ، وفى إقباله

يدمر كل مواضع العالمين الداخلي والخارجي ، اللذين بنى عليها حياته . ولذلك كان من الطبيعي أن تتحول حياته - منذ أول مواجهته له مع النظام الجديد - إلى لحظة متصلة من القلق والشك وفقدان الأمان ، وانتظار الضربات التي قد تأتي من أكثر أحواله قرباً منه وإخلاقاً له .

هنا نحى أهمية علاقته بزيب من ناحية ، وبمساعديه يوسف منصور وحسن زيدان من ناحية أخرى ، في الكشف عن هذا التحول الخطير في حياة عبد الهادي . وليست مصادفة أن علاقته بزيب قد بدأت في التخلق والتبلور موازية لمعركته مع دياب وفي تفاعل معها ، وأن علاقات التماثل والتضاد بينه وبين مساعديه أخذت تسفر عن نفسها أيضاً خلال معركة مع دياب حين لعبها فيها دوراً ملحوظاً . ومن البداية لا ينبغي على أي قارئ للرواية هذا التفاعل بين شخصيات عبد الهادي ويوسف وحسن . فعبد الهادي هو الذي عيّنهما في الجريدة ، وهو الذي علمهما مهنة الصحافة ، وأعدهما ليكونا امتداداً لجانبين مختلفين ولكنها متكاملان وغير متناقضين في شخصيته . فهو بذلك الأب المهيئ والروحي لها . غير أن لكل منها أباه الفعلي أو الروحي . وعلاقة يوسف بوالده توشك أن تكون في جوهرها هي نفسها علاقة عبد الهادي بوالده ، وإن بدت كأنها المقلوب الكامل لها . وعلاقة حسن بابيه الروحي ومثله الأعلى «عل هام» تكراراً للعلائق . وأهم من هذا كله فإن في علاقتها بعبد الهادي أطيافاً من علاقة كل من الشخصيات الثلاثة بالأب ، وأمشاجاً من فكرة قتل الأب القويدي . والرواية مليئة بالمواقف والأحداث والتصريحات التي تؤكد هذا كله .

وفي علاقة عبد الهادي بها شيء كثير من علاقة كرامازوف الأب بابنيه ، وخصوصاً بالابن غير الشرعي . فهنا على مستوى من المستويات إنان غير شرعيين . ومن هنا فإنها يطمحان في قتله ، كل بطريقته الخاصة . وهذا أوضح في حالة حسن منه في حالة يوسف الذي تنطوي علاقته بعبد الهادي على بعض تعقيدات علاقة إيشان بابيه في «الإخوة كرامازوف» لديستوفسكي . وهناك تصريحات مباشرة لحسن عن رغيبته في أن يحل مكان عبد الهادي وأن يصبح رئيساً للصحف (٣١) ، وهي تتضافر مع تصريحات عبد الهادي القاهمة لأطماع حسن ومطامحه منذ دخل الجريدة ساعياً بمقالات على هام ، لتؤكد لنا طبيعة هذه العلاقة . إن عبد الهادي يواجهه صراحة : وأنت تسمى اليوم الذي تستطيع أن تقضي فيه على (٣٢) . ويقول له عندما يدافع حسن عنه بأنه ليس عجوزاً ، وأنه صورة مجسدة لدوريان جراي : «ولكني عجوز» وصورتي الحقيقية أخفها فيكم أتمن . انظر إلى وجهك في المرآة يا حسن ، ستجد الكهولة أكلت وجهك . أنت ما زلت في الخامسة والثلاثين ولك وجه عجوز في الستين (٣٣) .

إن عبد الهادي هنا لا يعترف بأن حسن زيدان هو أحد مظاهر ذاته الممزقة فحسب ، ولكنه يريد أن يعرف أنه أكثر منه تقوى . وهذا ما يعرفه حسن حقاً ، ويولوه في قوله لعبد الهادي «لو كنت تخفف من كراهيتك (٣٤) !» ويرغم أن عبد الهادي يسارع

لألا أخلاقى الكبير - نموذجها الأثير وهي لا تدرى ، وفتحت الباب أمام الطبقة التي هرب منها عبد الهادي ليصعد إلى أعلى ، ليلحق عدد كبير من أبنائها به . وإذا بعبد الهادي الذي كان منفرداً وحده في عالم السادة القدامى ، يصبح هو الأغوزج ، يبقى وحده . وتنسقط طبقة السادة القدامى من حوله . ويبقى السادة الجدد ، وكلهم من نوع عبد الهادي ، ليجوزوا بتعدددهم وكثرتهم على نفردته وتغزبه . وهكذا يجذبونه إلى أسفل دون أن يحطوا بموقعه أو ينتقصوا من مكانته . ويجذب الذات نفسها فجأة وقد تحولت إلى آخر ، إلى وسيط ، وفقدت زغبته كل معنى ، وبدأ الصراع بينها وبين من لا يرقون إلى أن يكونوا أنداداً لها أو وسطاء تحتدثهم .

ها هو ذا عبد الهادي الذي لم يجد له بال منذ شهد مكى باشا سيدي للمجلس في سرايه حتى أصبح هو كذلك سيد مجلس من نوع مختلف (كان مجلسه في «العصر الجديد» الذي يتردد عليه «كل من له اسم أو نفوذ في هذا البلد . وكل من قد يكون له يوماً اسم أو نفوذ» (٣٥) ، والذي كان «يجد سعادة غامرة في أن يجمع النكرات المشهورين في مكان واحد . وكان يتسلل وهو يرى الباشا مالك العشرة الآف فدان وقد تورط في حديث مع شاب شيعي وهو لا يعرف عنه هذه الحقيقة . . . كان فرح ماكريبتش في صدر عبد الهادي وهو يكشف عجز الناس ، وجهلهم ، وأطماعهم ، وجشعهم الغبي . كانت حجرته مسرحاً للكشف عن عورات النفوس» (٣٦) . وكان هو المتفرج الأكبر في هذا المسرح ، وهو يخرج كل فصوله . ولكن ها هو ذا عبد الهادي الذي تربع على هذا العرش ، والذي يرى يوسف أنه أقوى البشر وأكثرهم شجاعة وصراحة (٣٧) يلخصه دياب - رمز سادة العصر الجديد - في كلمات قليلة باترة «صحفي ، شرير ، خبيث ، ثعبان - إنه عدو الثورة . . . إنه أسفل مخلوق ظهر في الوجود» (٣٨) . فهل لمؤسس «العصر الجديد» حياة في هذا العصر الجديد ؟ وهل يمكن أن تنظلي عليه خدعة الإبقاء عليه وهو يحس أنه يفقد مع كل يوم بعض ما حققه ؟

للاجابة عن هذين السؤالين نجد أنفسنا نقول نعم ثم لا . . . نعم ستكون له حياة في العصر الجديد - الجريدة والمرحلة معاً - ولكنها حياة مغايرة لتلك التي عاشها من قبل . ومن هنا نحى هذه الالة التي توحى أنه وقد فقد الحياة التي عاشها من قبل ، فقد فقد كل إمكانية للحياة في العصر الجديد . ولذلك فإن الخدعة تنظلي عليه ، ولكنه لا يقع في شركها بالكامل . فما هو ذا يندفع إلى اكتشاف قواعد اللعبة الجديدة والسيطرة عليها ، ولكن بعد أن فقد قدرًا من حماسه وكثيراً من تقديره للسادة الجدد . فهو يعرف أن «الثورة قلبت نظاماً ليحل محله نظام هو في حقيقته لا نظام ، تختلط فيه القيم وتختلط الطبقات كما يختلط الحابل بالنابل . وهذا الاختلاط يناسبه تماماً ، ويتيح له فرصاً أكبر من غيره في الحركة والتفوق والنفوذ . . . ولذلك فهو لا يريد القضاء على هذا النظام» (٣٩) . ولكنه لا يعرف أن هذا الاختلاط الذي يتوهم أنه يناسبه تماماً لا يناسبه على الإطلاق ، وأن هذا الالة نظام قد تسرب إلى حياته وأفقدها إنسانها وتماسكها ، وأنه

ومن البداية ستلاحظ أن المؤلف يرسم شخصية زينب من خلال استعمال ما سماه باختين - وهو أحد كبار الشكليات الروس - بالقصص متعدد الأصوات Polyphonic Narrative الذي لا تتشكل فيه ملامح الشخصية من خلال وجهة نظر واحدة أو ثابتة ، بل من خلال مزيج من الرؤى والتصورات والأصوات المتشابهة والمختلفة ، ومن خلال التخلع عن محدودية التسلسل السببي بوجهة نظره المفردة ، وتبني منظور جمعي ، أو بالأحرى منظورات ومنطلقات متعددة Plurality Of Viewpoints أو Plural Positions في الرؤية والتناول (٣٧) . فالرواية لا تقدم لنا صورة واحدة لزينب ، ولا تحاول حتى أن ترسم ملامح شخصيتها من خلال تصور الكاتب لها - والكاتب هنا شخصية من شخصيات الرواية ، وهو بالطبع غير المؤلف (٣٨) ، بل تقدم لنا مجموعة من الصور المختلفة والمتعارضة أحيانا لهذه الشخصية في محاولة مقصودة للارتفاع بها إلى بعض الأفاق الرمزية .

وتسفر هذه المحاولة عن نفسها بوضوح من خلال دراسة لعة الرواية التي لا تنحدر إلى رفع عالم المثقفين إلى أفاق شعرية أو رومانسية ، بل على العكس تحاول أن تنزع عنه الهالة الكاذبة المحيطة به ، وأن تنخفض به إلى مستوى الحياة اليومية وعالم الدسائس والأسافين والمؤامرات ، في الوقت الذي تحاول فيه أن ترفع عالم زينب قسرا من مستوى الابتذال والدعارة المنحط إلى مستوى أعلى هو العادي المألوف ، وربما الأخلاقي المثالي أو الشعري . وإذا كان وجود لغتين في الرواية من شأنه أن يوطد الصلة بينها وبين الواقع الذي صدرت عنه ، والذي تميز بدرجة كبيرة من الأزواج اللغوي والانفصام اللفظي ، فإنه - من ناحية أخرى - يشير إلى ازدواج القيم في عالم الرواية . لكن تلك قضية أخرى كما يقولون . ولتعد الآن إلى صورة زينب .

نتعرف صورة زينب لأول مرة في الرواية من خلال تقارير المخبرات عنها . ثم تستمر الرواية في إكمال صورتها الأولى تلك . الصورة المباشرة السليمة لها ، التي ترد نتفها من خلال تقديم الرواية لشخصية عبد الهادي . . ففي القسم الأول من الرواية ، المكرس لتقديم شخصية عبد الهادي ، ترد نتف وأشباح من شخصية زينب ، أو بالأحرى من صورتها الظاهرية التي تبدو لجواسيس المخبرات ذوي العيون الثاقبة الفصحلة معا ، أو لمتصيدي المتع الرخيصة في المواخير السرية كحسن زيدان ، أو من خلال شائعات علاقاتها بلفظي مكي - ابن مكي باشا ، وزميل طفولة عبد الهادي وغريمه معا

ثم لا يلبث الكاتب في محاولة لقلب ميزان الرؤية داخل الرواية أن يقسر التركيب الروائي على تغيير هذه الصورة . فهو لا يكتفي بأن يوقف سرد الأحداث والوقائع التي أدخلنا في شبكتها (والتي تدور حول الصراع في «العصر الجديد» بين رجالات الماضي وأعمدته الراسخة ، وتجوم الحاضر الذين يقبضون على السلطة ولكنهم يفترقون إلى الحيرة والمعركة) على مدى مائة صفحة تقريبا ، بل يحاول أن يقدم لنا صورة جديدة لزينب ، معاكسة تماما لكل ما عرفناه عنها من خلال الأحداث

بالنفي فإنه كان حقا يكره «حسن» ولا يستطيع في الوقت نفسه الاستغناء عنه . ومشكلة حسن مع عبد الهادي واحدة من المشكلات الزمنية في عالم الرغبة المثالية ، وعندما تعتقد الذات أن نموذجها يعتبر نفسه أسوأ منها إلى حد أنه يرفض قبولها كأحد حواريه . وهنا تحس الذات بالتناقض بين شعورين متعارضين تجاه مثلها الأعلى : الإذعان والتوقير البالغين من جهة ، والحد الحثيث من جهة أخرى (٣٩) .

ومع أن كلا من يوسف منصور وحسن زيدان يكن لعبد الهادي في علاقته به هذا المزيج المتعارض من التوقير والقت ، وأن علاقة كل منهما به ليست علاقة سهلة أو أحادية الاتجاه أو بسيطة ، فإنها يوشكان معا أن يكونا تجسيدا خارجيا لطرفي هذه العلاقة ذات الشقين المتعارضين ، بحيث يمثل يوسف جانب الإذعان والتوقير إلى حد أننا نؤكد في بعض الأحيان أن نؤكد بأن يجه حقا ويجه . وهناك في الواقع أكثر من شخصية واحدة في الرواية تعتقد أن يوسف مخلص لعبد الهادي ويجب له ، في حين يمثل حسن جانب الحد الحثيث الذي يترصص لعبد الهادي كلما سنحت الفرصة ، والذي يتجلى بوضوح في عدد من أحداث الرواية ومواقفها . غير أن تجسيد كل منهما - على الصعيد الظاهري أو الخارجي - لأحد جانبي هذه العلاقة ، لا يعنى بأي حال من الأحوال أنه لا ينطوي - داخليا - في نفس الوقت على الجانب الآخر ؛ ففي علاقة يوسف بعبد الهادي قدر ملموس من الحد ومقدار أوضح من الترفع الخفي والرغبة في التفرق عليه ، ليس فقط في العمل ولكن أيضا في مجال المنافسة على قلب زينب والغزو باحترامها . وفي علاقة حسن بعبد الهادي الكثير من الإذعان والتوقير والإعجاب الذي ينطوي على اعتراف ذاتي بالضعف إزاء تفوق عبد الهادي وتمكنه . ولا ينعكس هذا في العمل وحده ، ولكن في علاقة كل منهما بزينب ، وفي طبيعة عاوتها للغزو بها .

وإذا كانت علاقة كل من يوسف وحسن بعبد الهادي تسفر عن جانب كبير منها عبر التفاعل معه في العمل ، فإنها تسفر عن جانب حيوي آخر لا يقل عن الأول أهمية خلال تشابك مصائر الشخصيات الثلاث في علاقتهما بشخصية العنوان زينب . فإذا كان العمل هو المجال الذي يتحقق فيه الإنسان بوضفه منتجا وصاحب دور اجتماعي ، فإن الحب هو المجال الذي يتحقق فيه بوضفه إنسانا ذكرا . ومن هنا فإن علاقة هذه الشخصيات الثلاث بزينب هي مجال تحقيقهم للإنسان ، وساحة صراعهم بوضفهم ذكورا يتطلعون إلى الاستحواذ على أنثاهم المفضلة . وزينب هنا هي الأنثى بأداة التعريف المفضية ؛ وهي أيضا ليست امرأة واحدة بأي حال ؛ فمن الواضح أن تصور كل من الشخصيات الثلاث لزينب مختلف ومتناقض إلى حد كبير . بقدر المسافة بين طبيعة هذا التصور وزينب الحقيقية تتحدد العلاقة . . تتوحد كلما قلت المسافة ، وتضمحل كلما بعدت الشقة بين الصورين . ومن هنا فيأينا لا نستطيع أن نستكمل خريطة علاقات هذه الشخصيات الثلاث دون إدخال شخصية زينب بوصفها أحد العناصر الأساسية في بلورة هذه الخريطة وتحديد أبعادها

ميلادها سبقت إرهابات ماثلة لتلك التي تسبق ميلاد الأنبياء والقديسين ، فقد ماتت الجارية جيلان الشريرة قبل ميلادها بأيام «وجاءت الطفلة الملاك بعد أن طردت الشياطين»<sup>(٣٨)</sup> ، ولكن أيضا لأنها ألهمت وعيدت منذ لحظة الميلاد في غراب يمتلئ فيه الجمال الحسى بالبراءة وبالطبيعة<sup>(٣٩)</sup> ، ولأنها - ككل الأنبياء والقديسين - كانت نقطة القطيعة بين الماضي والحاضر ، وبداية عهد جديد ورؤى جديدة . «والآن جاء دور الطفلة التي لا تدرى شيئا مما كان ، ولا تدرى شيئا عما سوف يكون ، لتصبح أما لقبيلة جديدة وأصرة جديدة ، ولتبدأ الحياة بعيدا عن الماضي الذي انتهى ، والذي حكم عليه الزمن»<sup>(٤٠)</sup> . وبداية الأسرة الجديدة والحياة الجديدة هذه هي صليب زينب الذي ظل يعذبها طوال الرواية ، والذي لم تتخل أبدا عن حمله . ويولور أبوها - في نوع من النبوة الروائية الموحية - شعرا قداستها ، الذي حكم تطور حياتها ورحلتها المظنية في البحث عن رجل عندما يقول : «إن الأيوبيين لم يعرفوا إلا المجد أو الموت ، ولا شيء وسط عندهم . هكذا اجتاحت قبايلنا العالم ، الحياة الحقيقية أو الموت الحقيقي»<sup>(٤١)</sup> .

وهي أيضا كالقديسين لأنها نشأت في أرض لا تفهم لغتها ؛ فليست هناك لغة مشتركة بين مدحت الأيوبي وزوجته . ومنذ أن ولدت زينب أصبح فقدان هذه اللغة المشتركة أكثر وضوحا . ومدحت الأيوبي يعرب مرارا عن يأسه من أي حديث مع زوجته ، ويشيح دائما عنها ، ويتبنأ بأنها ستكون مصدر الضرر الذي سيلحق بزينب<sup>(٤٢)</sup> . وهو يعهد بابنته إلى صالح الآخرس لأنه لا يأمن زوجته عليها . وقد كان في نبوءته شيء من البصيرة ، كما ستبرهن أحداث الرواية فيها بعد ، وبخاصة حادث الختان وتأثيره المروع على حياة زينب<sup>(٤٣)</sup> . ويتأكد فقدان لغة التواصل بين الزوجين من تعرف صورة مدحت الوهمية ، التي خلقتها خديجة بعد موته ، والتي بدا معها أن مدحت الميت يقوم لخديجة بما عجز مدحت الحي عن الاضطلاع به . فهي هي ذى الآن قد تحررت بالموت من رقة الواقع ، وأخذت تخلق واقعا خاصا بها ، على مزاجها ؛ واقعا هي سيدته الأولى ولأول مرة ؛ إذ تهزم فيه البقية الباقية من الواقع القديم المتمثلة في دودو هانم والدة مدحت في كل موقف أو مواجهة ، ثم ما تلبث أن تنفرد في كلية بعد موتها كذلك . غير أنها لم تدر أنها وهي تهزم هذا الواقع القديم قد حطمت شيئا في داخل زينب .

وهي قديسة بإقدامها المستمر على أعمال البطولة في المدرسة ، التي كانت تؤذيها فريضة لزعامتها للتلميذات بها ، «وتعثر معها أنها كالشهيدة التي تتحمل العذاب من أجلهن ، وتحارب الظلم والعنف لتمنحهن لحظات من الفرح والشعور بالجرأة»<sup>(٤٤)</sup> . وهي قديسة منذ أن هزمت الشيطان في غرفة عم صالح الذي تبهظه سماريد الحمى ، ومنذ أن شجعت عن آل ييحت عن عمل آخر يحقق فيه وبه نبوءة الملاك الذي يتروح في الرؤى بما مع زينب في الواقع («وأنت الملاك الذي رأيته في المنام»<sup>(٤٥)</sup>) - بالخرج على طاعة خالها ، ويعق في المثل الأعلى لما يجب أن تفعله هي («البحث عن الحياة في مكان آخر»<sup>(٤٦)</sup>) ، والتخلص من هذا

السابقة ، وكأنه يبدأ رواية جديده أخرى (رواية طبيعية تنهض على فكرة أهمية الوراثة والتنشئة والبيئة ، وتتخذ من الرواية التجريبية عند زولا إنجيلها ، دون أن تنسى بالطبع أهمية فرويد ، وبخاصة في تفسير الأحلام أو دورها ودلائها) يعود فيها إلى قصة زينب من أولها ، ويوقف الرواية القديسة كلية على مدى مائة صفحة تقريبا ، حتى يستطيع أن يفعل ذلك . وهذا بالطبع من العيوب البتائية الخطيرة في العمل ، وإن كان في نفس الوقت وثيق العلاقة بطبيعة الواقع اليوسودية ، التي أدت إلى التصدع العظيم في عام ١٩٦٧ ، ويعمق الهوة بين الصورة العامة الخارجية المصاغة من الإشاعات وتقارير المخابرات والملاحظات العابرة الشغوفة بالتعميمات في غياب المعلومات الكافية ، وبين الصورة الخاصة أو الحقيقية ، التي كانت من السمات الأساسية للعبة التي تناولها الرواية .

قلت إن الرواية تعود إلى قصة زينب من أولها ، حيث لا تعود فحسب إلى بداية وضع البذرة وتعمدها ونموها ، بل إلى ما قبل ذلك ، إلى بداية الزواج بين آخر سلالة الأيوبيين وتلك الفلاحة التي فاتها القطار وأدركها البأس ، ذلك الزواج الذي بدا كأنه قدر اجتماعي من نوع غريب ؛ قدر مقلوب لا يركب فيه فلاح امرأة تركية حتى يتحرر من عبوديته للأتراك<sup>(٤٧)</sup> ، أو بالأحرى حتى يستمرىء وهم التحرر منها وهو أشد عبودية لها ، وإنما يركب فيه تركي أوشك قارب أسرته على الغرق فلاحه حتى يضاعف من عبوديتها ، وحتى ينفذ نفسه بها من الدمار . فزينب إذن ليست نتاج لفتح عاوى ، ولكنها وليدة قدر اجتماعي على قدر عال من الكثافة والتعقيد . ولأنها نتاج لهذا القدر كانت أداة تحرر وفتح استبعاد معا . وكان هذا بمثابة لعنة لأزمتها منذ لحظة الميلاد ، واستمرت معها طوال الرواية .

لقد كانت (زينب) أداة حررت مدحت الأيوبي من الضياع الكامل ، وحافظت على سلالة الأيوبيين وواجهتهم من الاندثار (لاحظ أنه يسمى في شهادة الميلاد «زينب هانم» ) . وهي في نفس الوقت السلسلة التي تربط هذا التركي المأفون بتلك أحداث اللحظة القوية معا كخشونة الأرض وخصوبتها . وهي أداة حررت خديجة السبع من العسونة والضياع في بيت أخيها ، ومن عبودية الأيوبيين الذين دخلت بيتهن خادمة حتى لجوازيهن (فالكاتب لا يفوته أن يقدم لنا مشهد هروعا إلى تقبيل يد جيلان الجارية عند دخولها بيت الأيوبي عروسا ولأول مرة) . ولكنها كانت في الوقت نفسه أداة عبوديتها وعذابها ؛ فقد أخذت منها عقب الميلاد ، وعادت خادمة لها وليست أما . وقد ظلت هذه الطبيعة المعقدة لملاحتها بابنتها ثابرة في عمق تفاعلها معا حتى النهاية . سنلاحظ فيما بعد أن هذا الجدل بين التحرر والاستبعاد قد وسم حياة زينب وكل علاقاتها فيها بعد ؛ فهو يتمثل في علاقاتها بعد الهادي التجار ويوسف منصور وبزوجها نور الدين بهنس ، وقبل هذا ويعدده بذاتها التي تفكر كثيرا في التحرر منها بتدميرها ، ولكنها تظل حتى النهاية أسيرة لها .

وهي أيضا قديسة ، ليس فقط لأن ميلادها تواتق مع مولد حقبة الرسول السليمة زينب ، ومن هنا فهي سميتها ، ولا لأن



أخرى ، وأجهضت نفسها كيلا تنطوى أحشاؤها على بذرة منه ، وطلبت منه الطلاق أكثر من مرة ، فلما رفض خاتته ، وازدادت احتقارا له ، لما عرفت أنه يعرف بخيانتها إياه ولا يزال يرفض أن يطلقها ، ولما عرفت أن أمها تقف في صفه .

بعد هذه التجربة ، قررت زينب أن تأخذ أمر حياتها في يدها ، ولا تعتمد بعد ذلك على أحد : وفقد انتهت تلك الأيام التي كانوا يدبرون فيها لحسابهم ؛ إنها اليوم هي التي تقوم بالتدبير لحسابها<sup>(٥٠)</sup> . فماذا فعلت بحياتها ؟ وإلى أى الدروب قادتها محاولتها للتحدى والتمرد وتحقيق الذات المبددة الضائعة المضطربة ؟ وهل يسمح الواقع الحائق الذى تعيش فيه - ولو حتى لشخصية روائية - بأن يكون لها حرية أخذ مصيرها بيدها ؛ حرية الفعل والتحقق ؟

قبل الإجابة عن أى من هذه الأسئلة لابد أن نتذكر أن زينب هي الشخصية النسائية الوحيدة في عالم الرواية الرجالى ، كان لم يكن لها بدائل ، وكأنها المرأة بأداة التعريف المفخمة ، التي تختصر كل النساء ، ويبدو مع وجودها وحضورها الطاعى أن بقية الشخصيات النسائية الأخرى باهتة ولا معنى لها . وأن نعرف أن سر قوتها ليس فقط في بذخة جمالها الأثرى الأسر ، وإنما في استجابتها لدوافعها وحدوسها ونزواتها ، أو ما تسميه «جنونها» ، أن النزوة عندما تملكها تنفتح أمامها مسالك جديدة للتصرف والحركة ، تندفع فيها لتنجو من هذا المأزق الذى تعيش فيه ، مأزق البيت ، ومأزق هذا الزوج وهذه الحياة التي فرضوها عليها<sup>(٥١)</sup> .

لقد بدأت زينب تمردها بالبحث عن رجل تجده في الأب الذى حرمت منه منذ مولدها ، وصورة السيفر المسيطر المتمكن الذى أشترت حبه له في داخلها ، والذى يعوضها عن الابن الذى فقدته ، والذى انتزعوه بالموت منها ، ثم اتهموها بقتله ، وتتخلص به أيضا من ذلك الوحش البغيض الذى ينقض عليها كل ليلة في الفراش ليغتصبها بالحلال . وقذف بها هذا البيت إلى الطريق ، تستسلم لكل من يفتنه جالما ، عليها تجد لديه ما تبحث عنه . وأخذت تنتقل من عشيق إلى آخر ، وتدمن السهر والشراب حتى باتت تشعر بالإرهاق ؛ لأنها وقد رفضت الموت الذى يمثل في ارتباطها بزوجها نور الدين ، أدركت بحسدها قبل عقولها أنها تحب الخطئ نحو موت جديد . وهي ترفض كل موت ، ولذلك فقد «رفضت دائما تيمة الضياع ؛ وهي لم تفهم أبدا أنها خاطئة ؛ إن هذه الكلمة لا تعرفها ، وهي لا تدرى شيئا عن الخطيئة»<sup>(٥٢)</sup> ؛ فكل ما يبدو للعين وكأنه خطاياها ليس إلا تعبيرا ساذجا عن هذا الرفض ، ومحاولة غلظة للبحث - كأحد الأيوبيين - عن الحياة الحقيقية . والبحث معاناة وتعب وإرهاق .

زينب وقد رفضت من البداية الاستسلام للواقع والمعاناة السلبية ، وأثرت تشدان الحرية ، أخذت تعان في حياتها الجديدة معاناة إيجابية ، ولكنها تأسيس حقها في هذه الحرية التي تنهض نهائيا على الضرورة . فرغبة زينب ليست موجهة لرجل

العالم الكابوسى الذى تسيطر عليه خديجة السبع وأخوها الحاج رمضان .

لكن زينب قديسة من نوع عصري ؛ تكونت في هذا المناخ المهلل بالمناصر المتناقضة ، وتكونت معها فيه تلك الشهوة الأضلية للحدس ، التي تسفر عن نفسها بوضوح خارج حدود هذا العالم المكتوم الملى بالأكدار ، في المدرسة تارة ، وفي علاقتها بهم صالِح الآخرس تارة أخرى ، وتنفض عنه في أحلام يقظتها التي ترى فيها نفسها مزيجاً من جان دارك - وهي قديسة من نوع آخر - ونعمة عاكف التي شاهدها تمثل دور امرأة متمردة . وترى زينب نفسها مزيجاً من الشخصيتين ؛ ففيها قدر من المرح والاحشاء بالحياة بمنهما من أن تكون جان دارك خالصة ، ويعملها تعاف فكرة السر بإرادتها إلى المحركة ، وفيها أيضا قدر من الجدية والإحساس بأنها صاحبة رسالة ما ، أو رؤية ما ، يدفعها إلى ألا تكون نعمة عاكف خالصة ؛ فقى تمردها وانطلاقتها قدر واضح من الجدية والاتزان .

ولكنها - وهذا سر مأساتها - متمردة لها نفسية المفتتحة المهيضة منذ لحظة الختان القسرى ، التي تركت في نفسها أثرا لا يمحي ؛ فهي تعود إلى هذه الذكرى كلما أحست بالفهر الحقيقي . ويقارن الكاتب بين مشهد الختان ، ومشهد اغتصاب زينب ليلة الدخلة ، في محاولة واضحة للربط بينهما ، بل يربط هذا الزواج البشع بالموت (موت دودو هانم) ، ويرجع كلا من الختان والزواج إلى أصل واحد هو أن خديجة وراء الجانب المهيض الشرير في زينب ، وأن اعتماد زينب على مصدر حمايتها خارج ذاتها هو سر فشلها . فها هو ذا عم صالِح يحقق في إنقاذها من هذا الزواج البشع كما فشلت الجدة الضعيفة في إنقاذها من أبئى القابلة أم إسماعيل في أثناء دعوة الختان . إن مأساة زينب في الموقفين نابعة من عجزها عن الرفض والتمرّد الذى تراه في أحلامها حلا وخلصا ، والذى مارسته في العالم الثقى الوحيد الذى عاشت فيه بعيدا عن جو البيت الحائق وهوائه المسموم بالأرض والذكريات ... إنها معذبة لأنها لم تحقق تمردها المبغى ؛ ولم تعرف الثورة ؛ كانت خاضعة تماما لمشية الأم ، وتعلم أن عليها قبول هذه المشية حتى ولو كررتها<sup>(٥٣)</sup> .

وقد كان لابد أن تبدأ زينب ثورتها بعد هذا الزواج الغاشم ، وبعد تجربة باريس على الأخص ، حيث تكشف لها فيها أنها قادرة - لو أنيحت لها لحظة تفق - على أن تفعل شيئا ما ، كما انكشف لها في نفس الوقت الوجه الحقيقي البشع لنور الدين بهنس (زوجها) ؛ إذ عرفت بعد طرده من باريس عودتها إلى القاهرة أنه استعملها هناك حتى يرقق به السيفر - الرجل الذى تيمت به عن بعد وكتمت حبه الخائف له - عند كشفه لفضائح وسرقاته . وقد بدأت ثورتها برفض نور الدين الذى أخذ يزداد حدة بعد موت طفلها الأول منه ، إذ عدته مستولا عنه كلية ؛ فقد يدخل باستدعاء طبيب له عندما مريض ؛ والكلب الشن البغيل ؛ لقد قتل ابنه بسبب خوفه من ضياع بضعة جنيهات يعطيلها لطبيب ، ولكنهم لم يتهموه ، واتهموها هي<sup>(٥٤)</sup> . وأدى هذا الوضع المقلوب إلى زيادة رفضها له ، فأبت أن تحمل منه مرة

منذ هذه اللحظة لابد أن ننظر إلى كل تصريح أو شهادة لها عن هذا الرجل الذي تحلم به من منظور رؤية زينب - الرواية لـ يوسف منصور ، الذي ستعرف فيما بعد أنه هذا الرجل ، وألا ننسى في الوقت نفسه أن يوسف منصور مقدم في الرواية من منظور الكاتب ، ومنظور الشخصيات الأخرى ، بما فيها زينب ، بعد أن عرفته ، وأن صورته المختلفة هذه لا تتطابق وإنما تتكامل . المهم أن زينب وأدركت بغريزتها أنها تريد رجلا يقودها إلى بر الأمان والسعادة ، رجلا يساعدها على الاختيار الصحيح ، رجلا له حكمة وله وقار ، وليس معنى هذا أنها تبحث عن معلم أو تريد قديسا . . رجلا يجدها إلى نفسها ، ويساعدها على أن تعتقد صلحا بيننا وبين أنفسنا<sup>(٥٥)</sup> ، فإذا استطاع هذا الرجل أن يساعدها على كشف ذاتها والتصالح معها ، فإنه سيكون الرجل الذي يصلح أن يكون أبا لابنها . إنها تبحث عن هذا الرجل بغير هوراة أو تراخ . تبحث عنه بعينيتها ويجسدها ؛ تبحث عنه بكل حياتها<sup>(٥٦)</sup>

ويواجهها عبد الهادي من البداية بأنها لا تبحث عن رجل وأنت تبحثين عن نبي<sup>(٥٧)</sup> . وكأنه أراد أن يقول لها إنه ليس الرجل الذي تبحث عنه ؛ فهو لم يسير بعد أغوار نفسه ، ولم يحقق بعد هذا الصلح المنشود معها . غير أنه لا يستطيع في الوقت نفسه الإفلات من هذا التحدي الذي أثار فيه نوعا من روح المغامرة ، تجلبت في طريقة لعبه في نفس الليلة . وقد دفعته هذه الروح إلى مواجهتها في زيارتها الثانية له بأسلوبه الذي فجعز - ولكنها استطاعت أن تحتوى عجزه ، وأن تغمره بحب فاهم ، جعله يشعر بقوتها وبحاجتها إليها معا . والغريب أنه في هذا اليوم يربط بين اكتشافه لزينب ودخول يوسف عليه لأول مرة ، وبين تعيين عم صالح وهو يتفحص وجه يوسف بأنه يذكره بأنه له . هذا الربط بين الشخصيات الثلاث ، الذي يلوح له كأحد الاكتشافات أو كوميض الوعي ، له دلالة مهمة في مثلث العلاقة بين عبد الهادي وزينب ويوسف ، أو بالأحرى مربع العلاقة الذي يضم إلى جانب هذه الشخصيات الثلاث عم صالح بوصفه قوة فاعلة في هذه العلاقة وإن لم يكن طرفا كاملا فيها . لكن قبل أن تبدأ في متابعة هذا المثلث يسعدو بنا إلى مثلث يوسف - عبد الهادي - حسن ، لا بد أن نشر أولا إلى أن عبد الهادي كان قد أخفق في أن يصبح الرجل المثل الذي تشده زينب ، منذ أن قررت إجهاض الجنين الذي وضع بذرت في أحشائها ، وأعلنت في غضب «أنا لست مقيدة بك» . (ص ٢٤٦) لكن علاقتها به استمرت تسحب أذيالها حتى تنتهي تدريجيا . وواصلت زينب بحثها ، واشتكت هذا البحث بصراع عبد الهادي لاستحفاظ بمكانه في العصر الجديد ، ويمثلث العلاقات الداخلة في هذا الصراع .

وقد تدخل مثلث يوسف - عبد الهادي - حسن مع مثلث عبد الهادي - زينب - يوسف منذ البداية ؛ فإنا إن أعلننا عبد الهادي برغبته في الاتصال به حتى تناقضت استجابته لهذا الموقف . فحسن يريد بها لنفسه صراحة ، طالبا من عبد الهادي أن يحولها إليه ، وألا ينسى أن بنوتها قليلا ببعض كلماتها

حقيقي ، ولكنها تبدو في أحد مستويات المعنى وكأنها موجهة للرجبة الجسدية ذاتها ، أو للرجل المطلق ؛ كما أنها تنطوي على رفضها للإخلاص لهذا الحيوان الذي تزوجته . ولذلك فهي رغبة لا حب فيها ؛ رغبة لا تكتسب بعد أي وجه حقيقي . وهي تجاهر بهذه الرغبة أو بهذا التحلل من كل قيد يربطها بالزوج وبالتقاليد التي فرضته عليها ، وكأنها راية عصيانها التي ترفعها في وجه العالم . وهي تعرف أن كل شركاتها في لحظات اللذة لا يسعون إلى أن يكونوا الرجل الذي تبحث عنه ، بل يهرون وراء هذا الجسد الباذخ الجمال : سلاحها وقيدها معا ؛ إذ يبدو أنها تريد أن تتحرر من هذا الجسد ولو بتدميره ، وأن تظل سجيبة لما فيه من كمال مطلق في الوقت نفسه .

الجنس إذن هو مهرب لهذه العاهرة الطاهرة التي تحمل في داخلها مجادلة وبعثا فاضلة من تلك الحياة السفجية المحيطة بالحقاء التي تعيشها . وهو كأي مهرب لا يشفى غليلها ، ولا يورى ظمأها الحقيقي للتحقق ، بل يعمق من إحساسها الدفين بمأساتها . وهو إحساس لا تستطيع أن تبلوره في فكرة أو مفهوم ؛ إنه كإحساس إما يوقأ في رواية فولوير (مدام بوغاري) بأن مأساتها نابعة من عادية بل وضاعة الرجال المحيطين بها ؛ فلا أحد منهم بقادر على إشباعها الإشباع الكامل (العاظمي والعقل والجسدي معا) ، ومع ذلك فليس أمامها إلا مواصلة البحث .

وفي دوامة هذا البحث يوقظها حدثان : أولها تعرضها للخوف الذي أثاره في نفسها تهديد حسن زيدان بقتلها بعد أن رفضته . وهو خوف قررت معه قطع علاقتها بإلزام كمال ، ومحاولة البحث عن حياة جديدة ؛ عن شيء نقي ومغاير لكل هذا . وثانيها تلك الكلمة البلهاء التي ألغاهها عليها أحد عشاقها في سهره صاخبة : «كل من هنا ضيع في الأرواح عمره» - كليشيه من أغنية قديمة ، لكنه مس وترأ حساسا وعصبيا عاريا في نفس زينب فارت .

قحية زينب في الواقع لعبة قاسية بين الوهم والحقيقة ؛ بين دور جان دارك الذي اشتغته ووقعت أسيرة لسحره ، وبين الواقع الذي وجدت نفسها فيه تلعب دور جان دارك مغلوبا ؛ أي دور العاهرة بدلا من القدسية ؛ بين قرد نعيم عاكف المله بالمرح والبرامة والشقاوة وبين الواقع الذي تجد نفسها فيه محاطة دائما بالغباء والسماجة يلاحقها حيثما ذهبت . ومن هنا فإنها تقرر في هذه الليلة أن تصبح شيئا مغائرا ، وتضطلع برغبتها في التغيير ببلادة الواقع وبلادة المخرج سليمان بكر فتسب الجميع ، لكنها ما تلبث أن تكشف أن بينهم عبد الهادي النجار الذي تحقق به قرد عم صالح ، فتعتلله ، لأنه مرتبط بصورة غامضة بعالم الحلم ؛ وفسيفرى ورجل أحلامي الذي أحبه يوما في باريس كان معجبا به<sup>(٥٨)</sup> . وتفكر في أن تسعى إلى معرفته ؛ فقد تجد فيه الرجل الذي تبحث عنه ؛ والرجل الحر الذي لا يخضع ولا يتلذذ ولا يحقر نفسه . . رجل له قيم لا تتحطم ، وأخلاق لا تنحرف ، وعواطف لا تضيق<sup>(٥٩)</sup>

يعلم اكتشافه لوفاة إحساسه بآبيه : «إلى أشعر الآن بثقله فوق كتفي ؛ كيف لم أتنبه لذلك من قبل . إن هذه اللحظة مهمة في حياتي ، ولابد أن سأستثير بعدها . . . . . سألتخص من هذا الحمل» . (ص ٢٨٧) وبينها الكاتب عامدا إلى هذه الغفلة حينما يعقب مباشرة على حديث يوسف : «تجاهل عبد الهادي حديث يوسف عن آبيه ولم يفتن إلى خطورته» (ص ٢٨٧) . ثم ينهنا مرة أخرى إلى تحرر حسن ويوسف معا من عبد الهادي وتحليلها كلية عنه في الفصل الثاني مباشرة ، في أثناء حوارهما الطويل عن مستقبل الجريدة ، وتحطيط دياب للإطاحة بعبد الهادي ، وعدم محاولة أي منها التدخل للدفاع عنه ، وكأنه لا يثق في أننا (القراء) قد تنبهنا بعد إلى تحررها من قبضة عبد الهادي .

ثم يقدم لنا تعاقب الأحداث خير برهان على هذا التحرر ؛ إذ يقوم حسن بدور فعال في التخطيط للإطاحة بعبد الهادي وترتيب البديل (همام) ، الذي سيجعله هو الرئيس الفعلي للتحرير . ويهاجم عبد الهادي أمام يوسف بالذات ، ويطلب منه أن يتخل معه عنه ، حتى لا ينجذبها معه إلى القاع وهو يغرق . وإذا كان حسن قد خطط مع دياب مشهد تبريع عبد الهادي في الوحل قبل الإجهاز عليه ، فقد وقف يوسف بقاء المشهد دعشا دون أن يبدي إشارة احتجاج واحدة على ما يدور أمامه .

وليست مصادفة أن تعرف تفاصيل علاقتها بزنب بعد هذا التحرر ؛ إذ يقص علينا حسن علاقته معها في بيت الراقصة إهام كمال ، في حين تبدأ علاقتها بيوسف مباشرة بعد هذا التحرر ، أو بالأحرى ليلة التحرر ذاتها . فيدون هذا التحرر يظل يوسف مفتقرا إلى عنصر من عناصر الرجل المثالي الذي تشنه زنب ؛ وبه تكتمل له معظم هذه العناصر . ولذلك ، فقبل أن تنتهي الليلة نجد زنب جالسة إلى جوار يوسف في سيارته ، في حين انتقل عبد الهادي بقدرة قادر إلى المقعد الخلفي .

ومن هذه اللحظة بدأ أن يوسف هو المؤهل الوحيد بين كل مصارعى عبد الهادي للتغلب عليه ؛ فقد فشل حسن وجاء نادما راکما يقبل يدي عبد الهادي وتعليه ويطلب صفحه ، كما ارتد تحطيط دياب إلى نحره فجاء ساعيا إلى بيت عبد الهادي يطلب غفرانه ويعلم ولأه له . أما يوسف فهو الوحيد الذي لم يهزمه عبد الهادي . وليست مصادفة أن يهاجمه عبد الهادي بهذه الشراسة التي تبدو كأنها غريزة وغير مبررة : «أنت الوحيد الذي يتفرج علينا ؛ أنت وحدك تتسل بقاء ، ويواصل انفجاره ، ويظهره من بينه . وعندما يتدخل دياب لتهديته يصير على أن يوسف وليس صديقا لأحد . إنه مخلوق بغضب . . إنه مخلوق لا تتصالح ولا تتفاهم معه» (ص ٢٨٨) . وليست مصادفة أيضا أن يربط بين مواجهته ليوسف وفقدانه إياه وبين زنب في هذه الجلسة نفسها وخوفه مما سيفعله معها . فمن يوسف منصور هذا ؟

قبل أن نعرف المزيد عن شخصية يوسف التي ستحتل المكان الرئيسي في الرواية منذ هذه اللحظة ، علينا أن نتأمل دلاله مشد انتصار عبد الهادي وكيف أنه يتطوى على كل طقوس

الجاحدة . أما يوسف الذي يريدها هو الآخر فقد أعرب عر رغبته بشكل مغاير ؛ شكل الدهشة ؛ الصدمة من طريقة حديثها عنها . إذن فنحن بإزاء مظاهر ثلاثة لرغبة واحدة هو الحصول على زنب . وتختلف طبيعة المظاهر ودرجتها باختلاف الشخصيات الثلاث من المباشرة (حسن) إلى الحذر الشكي (عبد الهادي) إلى الدهشة الموشاة بالبراعة التي تنطوي في أعماق منها على رغبة حقيقية دنيبة (يوسف) . وهذه في الواقع إشارة إلى أننا بإزاء ثلاثة أنماط من الشخصية الإنسانية التي تنطوي جميعا على جوهر واحد يقع في إطار الرغبة الملثة .

ومن هنا فإن مثلث علاقات هذه الشخصيات الثلاث له أهمية بالغة ، تتجاوز إطار عناصر التماثل أو التضاد بينها . فصراعها حول زنب هو أحد وجوه صراعها في دهاليز «العصر الجديد» ، التي أخذت تزحم بالمؤامرات منذ التأميم ، التي توافقت مع تطور علاقة عبد الهادي بزنب وتدهورها . ففي سراديب المؤامرات نجد نفس الحرف المتلدرج من المباشرة إلى الحذر الشكي إلى الدهشة الموشاة بالبراعة . فحسن شخص مباشر وأهوج وأحق ؟ يتدفع مع مثله دياب الذي لا يخلو من حماقة . وعبد الهادي حذر متوجس ، يخفي غاليه في قفازات حرية . ويوسف الدماشي لا يلبث أن يتورط مع دياب الذي لا يخلو منه من براعة وسذاجة وغفلة (فدياب مثيل التقيضين للمشاهير) دون أن يتلوث بهذا التورط الذي يضع في يده - دون أن يدري - سلاح القضاء على عبد الهادي في ساحة زنب .

فإذا كان حسن يتدفع بطريقة واضحة مكشوفة للقضاء على عبد الهادي في ساحة «العصر الجديد» حتى يجل مكانه ، فلأن يوسف يعمل بنفس المهمة وإن كان بأسلوب مغاير ، أو بالأحرى مناقض لأسلوب حسن للقضاء على عبد الهادي في ساحة زنب ليأخذ مكانه لديها ، أو ليكون هو الرجل المثالي الذي فشل عبد الهادي أن يكونه . ولا أريد أن أستطرد هنا لأعدد الإشارات التي وردت في ثنايا العمل منذ البداية ، والتي ترشحه لأن يكون هذا النبي الذي يرفضه عبد الهادي : «لست نيبا ولست زعبيا» ، لقد كنت مجرد عذراء وأصبحت بمضي الوقت عانساً» (ص ٢٨٢) ولكن ما يميح هنا هو الإشارة إلى تماثل موقف يوسف من عبد الهادي ، مع موقف حسن منه ، وإن اختلف مجال صراعها معه .

ويبدو أن المؤلف كان واعيا إلى حد ما بهذا التوازي بين الشخصيتين ، برغم تناقضهما الظاهر . ومن هنا فإنه يوقت لحظة تحررها من الأب - عبد الهادي - في يوم واحد وجلسة واحدة . كان ذلك بعد التأميم ، ووقوع أول مواجهة صريحة بين دياب وعبد الهادي ، الذي يأخذها معه إلى منزله فيها سلاحه ، في الحرب ضد دياب ، ولكنه كان غافلا عن أنها في نفس الوقت سلاحا دياب في حربه التي أعلنها عليه . ويلاحظ عبد الهادي تحرر حسن منه ؛ إذ يعلن ليوسف بعد انتصاره : «لقد شعر فجأة أنه يتحرر من كل ارتباط يقيد به ؛ إنه يتخلى عن ، ويتمتع بمقدرته على أن يغضب ويثور ويحاسبي على أتهامي له» (ص ٢٧٧) ولكنه يغفل عن إدراك تحرر يوسف من قبضته وهو

هنا يهبط المثال من فوق عرشه ويضع يوسف على هذا العرش ، وتحول إلى ذات ترى في أحد صانئها مثالا ؛ فإا أفرح الهزيمة ١ . وليس غريبا أنه يفقد الكثير بعد ذلك ، وأنه «مند زواجه من سعاد حرب فقد الكثير من زهو وحيويته ، وانقطعت صلته بيوسف ، فكانه لا يعمل معه» (ص ٥١٧) ، وكأنه لا يد من خلق مسافة بين المثال والذات الرغبة في تقليده ، بعدما انعكست المواقع وظل تركب الرغبة المثلثة كما هو . ثم نجىء النهاية التي يره فيها انقلاب المواقع على انهار عالم الرغبة المثلثة القديم ، عندما تهبط كاهله الجلسات التي كانت علامة تحفة ؛ إذ «أصبحت جلساته التي تحفل بخليط متنافر من السارين والإقطاعيين جلسات مرهقة لا يتحملها ويخشاها» (ص ٥١٧) . ويجيء فصله من التنظيم الطليعي بمثابة طقوس الدفن النهائية . لجسد كف عن الحياة منذ زمن قصير وقد أدرك أن «المعنى النهائي للرغبة هو الموت» (٥١٨).

إن خواء حياة عبد الهادى شبيه في بعض ملامحه بجنون الأمير «ميشكين» في رائعة ديستوفسكى (الأهبل) ، الناجم عن تهيئة أو نجاحه في تجنب الصلب ، وفشله في الوقت نفسه في اجتراح أية معجزة . فكل إنجازات عبد الهادى تبدو في جانب من جوانبها كأنها إنجازات بالنفي ؛ بتجنب السقوط . ومن هذا فقد وصلت به إلى طريق مسدود ، أصبحت معه الحياة نوعا من الثبات وليس الحركة ، أى نوعا من الموت . ومع هذا الموت أو به يتخفى عبد الهادى تدريجا من واجهة الأحداث بالرواية في الماتى صفحة الأخيرة منها ، ويتحول إلى شخصية هامشية ، كما يتحول معه حسن زيدان ، الذي فشل في أن يمل مكانه ، إلى شخصية ثانوية هو كذلك ، ولا يبقى في مركز الأحداث سوى زينب ويوسف وقد امتزجت حياتهما وزواجهما بما دار في مصر من أحداث جسام في تلك الحقبة الحرجة من عقد الستينيات المضطرب القوار .

إذن فيوسف هو المنصر الوحيد في هذا الصراع ، لا لأنه استحوذ على قلب زينب وجسدها معا فحسب ، بل أيضا لأنه الوحيد الذي بقى قرب قمة التنظيم السرى حتى النهاية ، والذي حضر اجتماع التصفية الذي تم فيه فصل عبد الهادى من التنظيم . وأهم من ذلك كله أنه بقى في واجهة الأحداث منذ بداية الرواية حتى آخرها . باستمرار حدث ما أو شخصية ما في العمل القصصى لما دالة أكبر من مجرد وجودها في الواقع . فإذا كان الواقع الذي تتناوله الرواية يشير إلى وجود حسن وعبد الهادى ويوسف فيه ، فإن القصة بتركيزه على يوسف يبريد أن يمنحه أهمية ودلالة تفوق مجرد تجسيد وجود شخصية إنسانية/قصصية في تفاعل مع غيرها من الشخصيات (٥١٩) .

ولم تكف الرواية هذه الحيلة القصصية الدالة لتبلور لنا أهمية يوسف في خريطة علاقاتها ، بل لجأت أيضا إلى حيلة أخرى هي تقديم يوسف أولا من خلال أكثر من منظور ، بأسلوب القص متعدد الأصوات ، ثم تقديمه بعد ذلك من خلال علاقته مع زينب وتطور هذه العلاقة بالشخصية معا . وتبدو أهمية هذا الجزء الطويل بالنسبة لتعرفنا هاتين الشخصيتين من أنه «من

هزيمته . فهو يلخص ما دار في ذلك اليوم العاصف بأنه انتصاره الكامل : «حسن زيدان قبل حذاه ؛ ودباب جاءه معتذرا مستسلا يعرض عليه صداقته ، ويوسف منصور خرج من بيته مطرودا ، ولم تبق إلا هي وتكتمل انتصاراته ، ويصبح بحق سيد نفسه» . ويطلبها فتجىء ، ويدور بينهما حوار طويل عن علاقتها بحسن زيدان . وتحكى له أنه عرفها عند إلهام كمال وأراد افتراعها فرفضته ، وهددها بالقتل فتخلصت منه بأن شكته إلى عم صالح ، وأنها هربت من ذلك كله إليه . وخلال هذا الحوار الطويل تواجهه بحقيقة تصورها له : «أنت لم تفهمنى أبدا . أنت مثل الآخرين . . . أيقنت أنك لست الرجل الذى يعمى ؛ لو كنت أعطينى شيئا ولو بسيطا ما أحصل عليه من عم صالح لتمسكت بك ، ولقلت لك إلى أريد أن أحيى معك ، كنت احتفظت بولندا ، وكنت تركت نور الدين ورفضت عليه أن يطلقنى . ولكنى وأنا معك شكت ما زلت أفكر في الانتحار ، وكنت مازلت أفكر في أن أعود إلى إلهام . . . أنت لم تعطنى لحظة حب حقيقية» .

إنها لا تواجه هنا - متى ؟ ، عشية انتصاره الكامل الذى أصبح به سيد الموقف بأكمله ، وعماد العصر الجديد» الذى لا يمكن الاستغناء عنه أو تدبير بديل له - بأنه فشل في أن يكون رجلها فحسب ، ولكنها تعقد مقارنة بينه وبين إلهام كمال ، وترجح كفة إلهام في هذه المقارنة ، وترفض حتى أن تقارنه بعم صالح الأخرس ساعى مكتبته ، الذى تعامل معها في نفس الموقف (مشكلتها مع حسن زيدان) بترفع وفهم وشهامة فشل عبد الهادى بكل ثقافته ونفذه وجبه المدعى أن يرقى إلى أى منها . وتخرج من بيته وقد تيقنت أن صفحة عبد الهادى في حياتها قد انطوت . ولذلك فلنأخذ بحتمه قليلا ، موطنة النفس على التخلص منه كلية . وفي هذا نوع من حدس الرواية الكل بأنهم سيحملونه قليلا في «العصر الجديد» ثم يتخلصون منه كلية بعد ذلك . فانتصاره المزعوم - إذن - الذى انخدع به حسن حتى امن بأن مثله الأعلى الوحيد ليس مزيجيا من همام وعبد الهادى وإنما تقطير لعبد الهادى المسيطر الذى لا يقهر - ليس انتصارا كاملا ؛ إنه ينطوى على بذرة الفشل التى ما تلبث أن تسفر من وجهها الشبح كاملة بعد أيام قلائل .

وهزيمة عبد الهادى - على عكس انتصاراته ذات الطبيعة السلبية ، فهي انتصارات الإبقاء على الواقع ، ولا تنطوى على خلق واقع جديد - من النوع الإيجالى الذى يسفر عن نفسه في وقائع وأحداث . تبدأ الهزيمة بقطع زينب علاقتها به - لا بد ألا ننسى هنا أن يوسف قد أشار عليها بالتخلص منه ، وأكد لها أنه رجل شرير لا مثيل له في الشر (ص ٣٦٦) . ثم يكمل هودون أن يدري تفاصيلها بمؤامره على يوسف ، بعد أن عرف أن زينب التي رفضته قد هربت معه (ص ٤٥٢) وبارتباكها إزاء يوسف وزينب معا بعد زواجهما ودعوتها إليه في منزلها (ص ٤٩٠) ثم أهم من ذلك كله بتقليده ليوسف واحتذاء خطاه ، والزواج من سعاد حرب . وهذا ما تكشفه زينب : «أتذكرى لماذا تزوج . . . لأنك تزوجتني ، ولأنه يريد أن يقلدك» (ص ٤٩١) .

عل أن تبقى هذا العنصر الغامض في علاقتها ، بل تكوس هذا الجانب غير الواقعي فيها ؛ إذ تصف يوسف بأنه «طيب وملاك وأسطورة» (ص ٥٢١) ، بمعنى أنه فيه هذا العنصر غير الواقعي ، عنصر الملك والأسطورة .

وحضور يوسف الذي هو نوع من الغياب طوال أحداث الرواية ، يؤكد كذلك هذا الجانب المهم في شخصيته ، التي تذكرنا في كثير من أبعادها بشخصية الأمير ميشكين ؛ فله مثله تلك السذاجة المستبصرة ، وهذا الحضور/الغياب ، وتلك القدرة الفائقة على غفران خطايا هؤلاء الذين يرفضون الغفران ، بل يعذبهم الغفران . إنه مسيح جاء إلى زمن لا إيمان فيه . . في علاقته بزنب جزء من علاقة الأمير بتاستازيا فيليبومنا ، أو المسيح بالمجدلية ؛ فهل كان الأخرى بها أن تهرب منه كما هربت تاستازيا من الأمير ليلة الزفاف ؟ وإذا كان في علاقته بزنب جزء من علاقة المسيح بالمجدلية فإنه هذا الجزء الذي تردد فيه القصة الإنجيلية معكوسة ، حيث يبدو المسيح عاجزا عن الغفران الكامل ، في حين تعتل المجدلية الصليب طائعة مختارة . وهو لا يعرف أن عاطفته نحوها جزء من صليبيها ؛ ومن هنا فإنه يستمر في صليبه . . وفي هذا الجدل بين الوعي والغياب وشيعة من وشائج جدل الرواية مع الواقع الذي صدرت عنه ، أو التي تحاول أن تخلق شكلا روائيا قادرا على إقتناص أدق خلجاته وملاحه .

وتقدم الرواية جدل الوعي/الغياب هذا من خلال إيرادها للتعارضات الثنائية بين الوعيين سياسيا وغير العائين بما يدور في عالم السياسة ؛ بين الوعيين اجتماعيا والبسطاء . فالثنائية هي الجدل البنائي الذي تقوم عليه الرواية في محاولتها لتجسيد ثنائية الواقع وانقساماته . فهناك دائما على طرفي النقيض هذه الجماعات أو القيم أو الأفراد أو الأزمنة أو المواقع .

الليل	_____	النهار
المثقفون	_____	البسطاء
الرجال	_____	النساء
الخوف	_____	الشجاعة
التفائق	_____	الصراحة
الجشع	_____	الترفع
العفن	_____	البرائة
المظهر	_____	المخبر
الداخل	_____	الخارج

وتنعكس هذه الثنائية كمبدأ بنائي ليس فقط على تلك الاستقطابات التي يسفر عنها تحليل أحداث الرواية على أي صعيد من هذه الأصعدة المطروحة ، ولكن أيضا من خلال الشكل الفني ذاته ، ومن خلال الجدل بين الداخل والخارج ؛ بين رؤى الشخصيات بعضها البعض ورؤاها لما يدور في واقعها من أحداث ؛ بين رؤية الكاتب لهذا كله وهذا الخلط الرهيب بين الواقع والوهم وعلاقته باللائظام المسيطر على المؤسسة الاجتماعية في عمومها ؛ بين الشخصية كمشارك في الحدث والشخصية كمراقب للحدث والواقع على السواء .

الضروري أن تنتهي وجهة النظر في العمل متعدد الأصوات إلى الشخصيات التي تشارك في الحدث المروي ؛ بمعنى أنه لا ينبغي أن يكون هناك موقف إيديولوجي تحريسي خاوج الشخصيات . . . إذ علينا أن ندرس وجهة النظر - على الصعيد الفكري - كما تسفر عن نفسها عبر الطريقة التي تقيم بها الشخصيات العالم المحيط بها<sup>(١٧)</sup> . فإذا كانت الرواية تكوس الثلث الأخير منها لشخصية يوسف وزينب فمعنى هذا أنها تريد أن يكون انطباعنا النهائي عن عالمها مصاغاً من خلال رؤية هاتين الشخصيتين ووجهة نظرهما عن العالم من حولهما .

وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا الجزء الأخير يبدو أيضا كأنه فترة التمام الجراح والتحقق بالنسبة إليها معا ؛ إذ تبدو فترة ضياع زينب وكأنها مظهر ضروري كان عليها الاتكاء بعدايات طفوسه القاسية قبل بلوغ مراقيه الراحة . وتبدو كرامة أحلام زينب (وهي الجزء الوحيد في الرواية ذو اللغة المتميزة ، ومن ثم الرؤية المتميزة) وكأنها بأحلامها السبعة عشر محاولة للتأكيد لمن فاته هذا المغزى . فالأحلام هي العالم اللاشعوري الذي تتعبد فيه زينب بكل ما يبدو أنها تستمتع به ؛ ففيها يتحول المرح والصخب والتفاهة والتحدى واللامبالاة وكل اللذائذ الحسية الصغيرة إلى هلع وخوف ومهاوى وشرفات بلا تيقان وبحور مغرية غيقة ودم وقتل ، وغرف مغلقة تبتهظ الأنفاس ، وسقوط دائم من حلق ، وتعلق في الهواء بين السماء والأرض ، وظلام داس سحيق . . أو باختصار الوجه الآخر من العملة .

إذن فزنب لم تنتقل من عالم الانفلتات من القبيد والبلهنة الكاملة إلى كن الزواج ، وإغا انتقلت من المظهر إلى الأعراف التي قد تقود إلى سعداتها معا ، أو إلى دمارها معا . . . وليس غريبا أن يتوالت هذا الانتقال إلى حد ما مع صدمة التعرف الكبرى التي أتت بها كرامة ١٩٦٧ القومية ؛ لأن تعرف زينب حقيقة ما كانت تعيشه من خلال كرامة أحلامها المربعة هو الوجه الآخر لهذا التعرف القومي الأليم حقيقة ما عاشته مصر قبل تلك النكبة القومية القاسية . وليس غريبا أيضا أن تؤثر عليها هذه النكبة القومية تأثيرا عضويا ، وأن تثير فيها اهتماما بالسياسة ورغبة في المشاركة فيها ولو من خلال يوسف .

ويبدو يوسف كذلك كأنه يرى الأشياء من جديد ، بعد صدمة تعرفه ذاته من خلال مغامرته الحسية مع زينب . وعلاقة يوسف بزنب - لأنها تنطوي في بعد من أبعادها على علاقته بذاته وبالواقع من حوله - فيها دائما عنصر خارج حدود الفهم بالنسبة ليوسف ؛ فهو يفهم ما فيها من تحد ، وما فيها من خطر مشير للترفع والحياة والبلقطة ، ولكنه لا يفهم هذا الذي يجعلها تبدو بالنسبة إليه حلما ، كقصة غير واقعية لا يعيشها وإنما يراقبها . فالرغبة المثلثة تقف دائما بين الذات والواقع . . إلى الحد الذي يحتاج في يوسف مرارا إلى أن يقنع نفسه بأن «زنب الأبوى ليست شخصية في رواية» ، يقرأها . إنها أم ولده ؛ زوجته وحبيته ؛ وهي ليست ذكريات يستعيدوها وكأنها مسرحية يشاهدها أكثر من مرة . ولابد أن تساعد زينب فلا تصر على أن تحول العلاقة بينهما إلى أسطورة (ص ٥٠٤) . لكن زينب تصر

تحقيق نوع من الربط أو التماثل بين وجهتي نظر الكاتب والقارئ من خلال المرواحة بين استعمال ضمير المفرد والجمع ؛ بين الحديث نيابة عن المؤلف مرة والحديث نيابة عن القراء أخرى ؛ إذ يعد الكاتب نفسه أحيانا مجرد قارئ للرواية يعلق عليها كما نعلق نحن عليها ، ويتحلل معنا الأعداء لكاتبها ، كما يتحلل بعض الحيل مثل إخراج القارئ أو السخرية منه ، حتى يبرر لنفسه ما يكتبه (راجع على سبيل المثال ص ٣٩٥ ، ٤٣٧) . وإذا وافقنا على أن الكاتب هو صاحب السلطة المطلقة على النص ، فإن علاقته بالقارئ خلال العمل وداخله - وأعني هنا العلاقة المسجلة داخل الرواية من خلال حيلة إدخال الكاتب شخصه إلى عالمها - هي أحد وجوه علاقة السلطة في الواقع بالشعب ، في هذه المرحلة الحرجة التي تتناولها الرواية .

ففي الرواية عملية تقويم دائمة من جانب الشخصيات الأساسية بعضها لبعض ؛ عملية تشريح وتحليل وتعرف غمزج فيها وجهات النظر وتتعارض ولكنها تتكامل أيضا في بعض الأحيان في كل عضوي متماسك . ومع ذلك فإن وجهة النظر السائدة في الرواية هي وجهة النظر الواحدة كما ذكرت من قبل ، في مجتمع بدأ يفقد الرؤية وينخرط في قوالب جاهزة ، أو بالأحرى مجهزة له . هي وجهة نظر الكاتب/عبد الهادي/يوسف . وكل تقييم أو تحليل هو في الواقع موقف إيديولوجي من الشخصية ومن المؤلف معا . وقد حاول المؤلف من خلال خلقه لشخصية الكاتب في الرواية أن يحقق نوعا من إشراك القارئ في صياغة وجهة النظر ، أو بالأحرى إيسامه بالاشتراك فيها ، وكأنه يبعث على تبني وجهة نظره فيما يدور في الرواية/الواقع من أحداث ووقائع . وذلك من خلال محاولة

## هوامش

- (١٥) Michel Zeraffa, *Fictions: The Novel And Social Reality*, p. 11.
- (١٦) Edward W. Said, *Op. Cit.*, 143.
- (١٧) Michel Zeraffa, *Op. Cit.*, 73.
- (١٨) مزيد من التفاصيل راجع كتاب :
- George Lukač, *The Theory Of The Novel*, p.97 - 154.
- وخاصة القسم الثالث .
- (١٩) Lucien Goldmann, *Towards a Sociology Of The Novel*, p.5.
- (٢٠) المرجع السابق ص ٥
- (٢١) المرجع السابق ص ١ - ١٧ - ١٥٦ - ١٧١
- (٢٢) المرجع السابق ص ٩ .
- (٢٣) هذا المقتطف من كتاب رينيه جيرار ، وقد اعتمدت على ترجمته الإنجليزية وهي بعنوان :
- René Girard, *Desire, The Novel*, Trans. Yvonne Freccero, p.10.
- (٢٤) (زينب والعرش ، ص ٢٨)
- (٢٥) رينيه جيرار ، المرجع السابق ، ص ٢٩
- (٢٦) (زينب والعرش) ، ص ٦٣ .

- (١) Pierre Macherey, *A Theory Of Literary Production*, p. 6
- (٢) المرجع السابق ص ٧ .
- (٣) Edward W. Said, "The Text, The World, The Critic" In *Textual Strategies: Perspectives In Post-Structuralist Criticism*, Edited by J. W. Harari, p. 169.
- (٤) Pierre Macherey, *Op. Cit.*, pp. 41-2.
- (٥) Michel Foucault, "The Discourse On Language" In *Archeology Of Knowledge*, p. 216.
- (٦) Damian Grant, *Realism*, p. 11.
- (٧) Boris Eichenbaum: "Literary Environment" In *Readings In Russian Formalism*, edited by L. Matejka And K. Pomorska, pp. 60-3.
- (٨) Pierre Macherey, *Op. Cit.*, p. 53.
- (٩) Edward W. Said, *Op. Cit.*, pp. 178-9.
- (١٠) *Ibid*, p.77.
- (١١) Ralf Fox, *The Novel And The People*, p. 19.
- (١٢) Ian Watt, *The Rise Of The Novel*, The Situation Of The Novel pp.7-61 And Bernard Bergonzi, *The Situation Of The Novel* pp. 15 - 66.
- (١٣) Diana Laurensen And Alan Swingewood, *The Sociology of Literature*, p. 169.
- (١٤) Alan Swingewood, *The Novel And Revolution*, p. 7.

(٤٥) زينب والعرش ص ١٥٠ وراجع أيضاً لمزيد من التفاصيل عن هذا الموقف ص ١٤٩ .

(٤٦-٥٠) زينب والعرش ص ١٥٨ ، ١٥٩ ، ٣٩٨ ، ٣٥٠ ، ١٩٧ على التوالي .

(٥١) هناك جزء في الرواية غير مرقم الصفحات ويقع بين ص ٣١١ ، ٣١٣ وهو مكون من خمسة فصول تبدأ بفصل «مفاجأة في مكتب عيد الهادى» وتنتهى بفصل «بعد الانتصاره وسأشترى لأى مقتطف منها بعلامة استفهام ؟ ولا أريد هنا أن استعمل هذه الحقيقة لاستنتاج مزيد من المعلومات الخارجية عن البناء .

(٥٢-٥٨) (زينب والعرش) ص ٣٥٠ ، ١٩٩ ، ١١٥ ، ٣٥٠ ، ٣١٥ ؟ على التوالي .

(٥٩) راجع رينيه جيرار ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٢٩٠ .

(٦٠) راجع لمزيد من التفاصيل عن هذا الأسلوب في تحليل البناء القصصى كتاب :

الفصل الأول والثانى . Gerard Genette, Narrative Discourse,

(٦١) راجع بوريس أوسينسكى ، المرجع المشار إليه في هامش (٣٦) ص ١٠ .

(٦٢) المرجع السابق ، ص ٦٤٥٣ .

(٦٣) راجع (زينب والعرش) ص ٣٠ .

(٦٤) (زينب والعرش) ، ص ٧٧ .

(٦٥) المرجع السابق ، ص ٢٩٧ ، ٢٩٨ .

(٦٦) راجع الرواية ص ٥٧ ، ٢٨٣ ، ٣٠٤ مثلاً .

(٦٧) زينب والعرش ص ٢٢٠ .

(٦٨) راجع (زينب والعرش) ص ٢١٩ .

(٦٩) راجع رينيه جيرار ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ١٠ .

(٧٠) لمزيد من التفاصيل راجع :

Boris Uspensky, A Poetics of Composition, p. 56.

(٧١) أى فتحى غانم الذى يقيم في مدينة القاهرة ويعمل في مؤسسة روزا اليوسف . . الخ

(٧٢) زينب والعرش ص ١١١ .

(٧٣) راجع طقوس أيتها اليومية في عبادتها ص ١١٧ .

(٧٤-٧٦) زينب والعرش ص ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٧ ، ١٤٣ على التوالي .



# المؤرخ والنصّ والتأقّد الأدبى

## آئن دوجلاس

على امتداد عقّد من الزمان ، ثمة اهتمام متزايد أخذ ينمو بين علمى التاريخ والتقدّ الأدبى . وقد نشأت هذه الجاذبية من كلا الطرفين ، ودخلت فى منافسة بين زوجين أكاديميين أكثر قدماً ، هما التاريخ والعلوم الاجتماعية . وهذه العملية لها دلالتها لكل من التاريخ والتقدّ الأدبى من حيث تطور فروعهما . بيد أن تقييم أهمية هذه العملية وما تشر به من وعود ، يتطلب فحصاً للقضايا التى يثيرها تفاعل هذين الفرعين من فروع العلوم الإنسانية .

وقد جرى العرف على أن التقدّ الأدبى والتاريخ جاران أكاديميان ، ولكنها جيرة تبعت على شىء من الريبة . ذلك أن النقاد المحدثين يعمدون إلى صياغة مفهومهم الفكرى - بدرجة ملحوظة - رد فعل على منحنى «تاريخى» (قننه جوستاف لانتون) ؛ هذا المنحنى الذى كثيراً ما يندفن النص وراء طبغته ، وتحت ركाम من عرض زمنى لكل ما أحاط بإنتاجه من ظروف . والحق أن هذه النزعة المدرسية الأدبية - كما توحى بذلك كلمة عرض زمنى - ليست تاريخاً ، ولكنها بالأحرى فرع قائم بذاته ، تمتزج فيه علوم اللغة (الفيلولوجيا) بعناصر مستقاة من الكلاسيكيات . كما أنها أيضاً اللب الملهجى المركزى للاستشراق التقليدى . ومع أن النقاد قد أصابوا حظاً كبيراً من النجاح فى تحرير الأدب الأوروبى الحديث من المفاهيم الضيقة التى اكتنفت هذه النزعة اللاتسوية (نسبة إلى لانتون) ، فما برحت المعركة دائرة الرعى حول آداب الشرق الأوسط .

ولوصف الملبسات أو المواقف الذى اعترف بها المؤرخ فعلاً (ثم وصفها فيما بعد) بأنها قريبة الشبه بالحياة . وهكذا يمكن أن تضرب الأمثلة الأدبية لإثبات ما تم إثباته فعلاً . والنتج الكامن وراء هدم التناولات يمكن أن ينحل فى يسر إلى ضرب من «الإغارة» ، تتمخض عن عزل عنصر «مفيد» من النص ، دون مزيد من الجمعية التحليلية<sup>(١)</sup> . ولقد تصرفت المؤرخون المفكرون - بوجه عام - تصرفاً أفضل ، ولكنهم كانوا يميلون إلى حصر أنفسهم داخل الأفكار الرئيسية التى قاموا بتطويرها فى مؤلفاتهم الفكرية التى تتسم بمزيد من الوعى الذاتى ، أو فى أعمالهم الفلسفية ، كما هو الحال فى مؤلفات وفولتير وسارتر أو فى تشخيص حركات بأكملها ، كاليومانسية ، بمصطلحات عامة .

ونتيجة لهذا كله ، كان معظم النقاد يعاملون التاريخ - على أحسن الأحوال - بوصفه خادماً للنقد الأدبى ، مقيداً بل ضرورياً فى بعض الأحيان ؛ شريطة ألا يتجاوز مكانه .

أما المؤرخون ، فكأنوا أقل من ذلك إشفاقاً ؛ إذ نشأ معظمهم على النظر إلى الأدب (دون تحجيص) بوصفه امرأة لعصره ، ومن ثمّ عاملوا الأدب بوصفه مصدراً جذاباً ، وإن يكن غير مشروح . ولما كان الأدب وتخيلاً ولم يكن واقعاً ، فقد استخدم بوصفه مَصْدَرًا للأحكام المعروضة عرضاً جذاباً ،

(١) يقوم الدكتور آلن دوجلاس بالتدريس فى جامعة جنوب المسيسى .

هانسبرج ، المسيسى بالولايات المتحدة الأمريكية .



وهكذا يكون عمل المؤرخ هو إبداع النص ، أو النصيص (إن صح هذا التعبير) textification ، على حين أن عمل الناقد الأدبي هو تحليل النص detextification (أو تفكيكه) .

وبكلمة «نص» لا نعني أى نطق لغوي (قول parole) مكتوب (سواء أصلاً أو فيما بعد) . وهذا التعريف - المأخوذ أساساً من أفلاطون - هو تعريف «ريكور» Ricoeur<sup>(4)</sup> . ومع أنه إشارة ملائمة لمعظم الأغراض ، فإنه لا يعبر عن جوهر الخاصية النصية textuality . وكما يوضح «ريكور» نفسه ، فإنه عندما يُكتب القول parole ، فإنه يطرح جانباً سياقه الحواري الأصل ، الذى يجد أيضاً - حين يقوم بتعريفه - من نطاق معانيه . فعندما يُكتب النص فإنه يتخذ طابعاً إسقاطياً projective ، مادام من الممكن أن يقرأ عدد غير محدود من القراء الممكنين ، في عدد لا يحصى من السياقات الممكنة<sup>(5)</sup> . ومهما يكن من أمر ، فالواقع أن هذه المسألة ليست نتيجة لأن النص قد كتب ، وإنما خاصية ثقافية كامنة فيه . فالنص يعرض قولاً هو موضوع لنموذج معين من الاستهلاك . وبقدر ما هو موقف أو مقصد ضمني فهو أيضاً مسألة شكل . كما أنه ليس في حاجة إلى أن يُكتب . فأحديث الرسول - هي سبيل المثال - هي نصوص صريحة ، وإن تكن قد قبلت شيفاهاً في الأصل ، ثم انتقلت مشافهةً رحاً من الزمن . والحديث الذى يُلقى شفاهاً في يومنا بعد نصاً . لماذا ؟ بسبب نماذج الدلالة المتضمنة فيه . وحتى إذا كان الحديث قد نشأ في موقف حوارى ، فإنه يتضمن إمكانيات الدلالة التى تتجاوز ذلك الموقف . وليس من قبيل المصادفة أن النصوص المبكرة (مكتوبة أو شفاهية) كانت إلى حد ما نصوصاً مقدسة . ففى النص ترتبط مستويات المعنى المتعددة ارتباطاً لا انفصام له : المعانى الخفية (ذلك أن معظم الكلمات تتضمن معانى متعددة) للألفاظ نفسها ، ومعانيها في سياقات الجمل الحاملة للأفكار ، ودلالة الأفكار مُرتبة في أجزاء العمل المختلفة . الخ . وهذا التعريف المستمر المتبادل ، وهذا التوتر ، هما اللذان يؤلفان النص .

ولكن ، ألا يعمل المؤرخون على مادة مكتوبة ، على نصوص ؟ بل وكلا . فقد جرت العادة على الاعتقاد في التخصص المعنى أنه على حين يتناول مؤرخو عصور ما قبل التاريخ ورجال الآثار المواد المتبقية من الحضارة ، فإن المؤرخين يشتغلون بالوثائق المكتوبة . وهذا التمييز أخذ في الانقراض ؛ ذلك لأن المؤرخين يوجهون الآن عناية أكبر إلى المواد المتبقية ، كما أن التاريخ الشفاهي يتربع باقتحاماته داخل الحضارات المعاصرة والحضارات الأمية على السواء .

وأهم من ذلك أن المؤرخين نادراً ما يعاملون وثائقهم بوصفها نصوصاً . وهذه هي الحال حتى عندما تكون الوثيقة موضوع البحث في قالب الحكاية . فإذا حكم النقد التاريخي على سرد زمنى بسيط - على سبيل المثال - بأنه دقيق ، فإنه لا يعامل حينئذ بوصفه حكاية بل بوصفه مصدراً لمعطيات يمزجها المؤرخ أو يعيد مزجها بمعطيات أخرى في سلسلة جديدة . وهذه إعادة لجزء المعطيات في سلسلة جديدة (أو السرد ، أو الوصف ، أو أى إطار

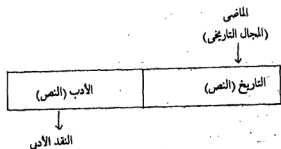
أما بالنسبة للنقد الأدبي ، فإن أتباع كلير (أى المؤرخين) كانوا ينظرون إليه في أغلب الأحيان على أنه لعبة غريبة مصطنعة ، لا تمنهم مناهجها أو نتائجها في كثير أو قليل . ومن الواضح أن مثل هذه الآراء ترجع في جزء منها إلى حصر الأكاديميين في أقسام علمية ، وإلى ضيق الأفق المعنى بوجه عام . ولكنها تعكس أيضاً - شأناً في ذلك شأن معظم التحيزات - شيئا من الحقيقة التى تصورها تصوراً ممتناً : ألا وهى أن الأنشطة العقلية للمؤرخ وللناقد الأدبي متعارضة ، في بعض الوجوه المهمة .

وقد تبدو هذه القضية - للوهلة الأولى - منطوية على شيء من المفارقة . ذلك أن كلا منها يُصنّف - على كبل حال - في السبلد الأنجلو - سكسونية بوصفها عضوين في العلوم الإنسانية . وكان التاريخ يُعد في الغرب ، حتى القرن الثامن عشر ، فرعاً من فروع الأدب ؛ ويتعكس هذا الأصل المشترك في أن مصطلح التاريخ ، ومصطلح السرد القصصى ، إما أن يكونا شيئاً واحداً ، أو شديدي الشبه في كثير من اللغات الأوروبية<sup>(6)</sup> .

يبد أن هذا التشابه الاشتقاقي والتاريخي - كما سئرى فيما بعد - هو المسئول عن ذلك التعارض الذى أشرنا إليه آنفاً . ومهما يكن من أمر ، فإن أوان تحديد مصطلحاتنا قد أُرِف . لنحتمل لا نعني بالتاريخ الماضى ، أو الأحداث الماضية ، وإنما نعني به فهم هذه الأحداث أو وصفها ، أو تقرير المؤرخ عنها . فإذا قيل إن رجال الدولة أو المحاربين يصنعون التاريخ ، فإن الحديث هنا يكون مجازياً . المؤرخون هم الذين يصنعون التاريخ<sup>(7)</sup> . أما النقد الأدبي ، فمن الأفضل أن يوصف بدوره على أنه تحليل أدبي ، مادام لا يشمل توزيع الإطراء أو اللوم على الأعمال الأدبية ، وهذه عملية يغلط بينها أحياناً وبين النقد الأدبي بمعناه الصحيح .

وسوف نتضح في سياق المناقشة التضمنيات والمسوغات التى تنطوي عليها هذه التعريفات ، ولكننا قد أصبحنا فعلاً في موضع نستطيع أن نرى منه ما يكمن وراء الخلط في معاني اللفظين تاريخ/ قصة history / story في اللغة الإنجليزية (أو في الكلمة الواحدة المشتركة histoire في اللغة الفرنسية) .

النقد الأدبي يبدأ بالقصة ، أما التاريخ فيتمى بها . وفى التاريخ يتقدم التحليل على القصة ؛ أما في النقد فإنه يتبعها . وهذا يعنى أن ما يكون بالنسبة للتاريخ نهاية للنشاط ، بمثل ما يكون بالنسبة للنقد بداية العملية العقلية ، كما يمكن أن نرى ذلك من الرسم التوضيحي التالى :



هو أن يدع عددا من الوقائع في أثناء ربطه هذه الوقائع بعضها إلى البعض الآخر في عدد من العلاقات .

وهذا هو ما يفعله الروائي أيضا - كما لاحظ ذلك عدد من الباحثين - فيما عدا أن «وقائعه» و«علاقاته» ينبغي أن تتماشى مع مجموعة مختلفة من المعايير<sup>(٩)</sup> . وهكذا فإن ما يصنعه المؤرخ هو إبداع النص ؛ لا لأنه يكتب نتائجه فحسب أو لأنه يفعل ذلك في تناسق قل أو أكثر ، أو أنه يصبغه في قالب قصصي ، وإنما يتخلل المؤرخ شبكة من العلاقات بين عناصر متميزة من قبل ؛ وهذه الشبكة مشتركة مع جوهري السياق الذي يعرضها . وهذا هو ما يعنيه إ. هـ . كار E. H. Carr عندما يقول إن كل مؤرخ يجمع بين الكتابة والبحث في آن واحد ، حتى لو كانت الكتابة في رأسه فحسب<sup>(١٠)</sup> .

وعلى هذا النحو نجد أن النص بوصفه موضوعا للنقد الأدبي يقف - من عدة وجوه مهمة - في مضاد المجال التاريخي . فإذا كان النص بالنسبة للنقاد أمرا مبالغاً في تحديده ، فإن المجال التاريخي أمر يستهان بتحديدته *underdetermined* . وسيتوضع المؤرخ شفرة ، أو يحوّل الأشياء إلى شفرة ، يعتمد الناقد إلى فك هذه الشفرة . (اعتاد المؤرخون - مثلما يفعل علماء الطبيعة - أن يفكوا الشفرة ، ولكن لم يحدث ذلك إلا عندما كان كل من التاريخ والطبيعة يُنظر إليها على أنها تعبير عن القدرة الإلهية ، أي بوصفها علامات يمكن قراءتها للكشف عن تدبير الله . وإي مؤرخ يمكن هذا اليوم هذا المكنى تُسحب منه شهادته) .

وفي مقال لرولان بارت Roland Barthes عن بداية التحليل الأدبي تحت عنوان : «من أين نبدأ ؟» يشبه النص - على نحو ضمني - بنسيج حكم النسيج عندما يتساءل : «كيف يمكن للمرء أن يسحب الخيط الأول ؟» ذلك أن عملية النقد الأدبي تبدأ بنوع من نسل الخيوط . فالتص هنا - مختلفا في ذلك عن المجال التاريخي - يكون قد نسج عناصره فعلا بعضها إلى البعض الآخر ، وعلى الناقد أن يميز بينها وأن يجد علاقاتها . فإذا كان ناقدنا مبدعا ، فإنه يفعل ذلك بطرق جديدة ، بيد أن نشاطه الأصلي ينبغي أن يكون تحليليا .

وبكاد المرء يسمع القارئ معترضاً : إن نقاد الأدب أيضا يضمنون تصوراتهم المنفصلة في مجموعات كلية ، وهم أيضا يدعون النصوص أثناء عملهم . هذا حق بكل تأكيد ؛ وعلى هذا النحو يتبنى النقاد معايير العرض التي يلتزم بها جميع الباحثين في العلوم الإنسانية . غير أن هذه العملية تتصل اتصالا مختلفا بنشاط التحليل العقلي الأولي ؛ ذلك لأنها إبداع نص ثان ، طفيل على النص الأول . وفي استطاعة المرء أن يتصور نقادا أدبيا يضع كثيرا من التركيز على فك الشفرة الأصل ، وعلى النشاط التحليلي ، بحيث لا يضع من التركيز على العملية الثانية ، أعني على العملية التركيبية *synthetic process* ، بأكثر مما تسمح به احتياجات الاتصال . ومن اتجاهات النقد اللاحق على البنائية *post-structuralist* اتجاه ينزع إلى رفض النشاط التركيبي الذي يتلو التحليل . وفي بعض المؤلفات المتأخرة لكل من «رولان بارت» و«جاك ديريدا» Jacques Derrida ، تترك

توضيحي آخر هي التي تصنع التاريخ . والباحث الذي ظل مرتبطا بالشكل ، أو الذي قام بتجرد نسخ المعطيات من عدد من المصادر ، مثل هذا الباحث يودع في العالم السفلي للعرض الزمعي *chronicling* أو في متحف العاديات . وينطبق هذا أكثر ما ينطبق على المؤرخين الذين يشتغلون بالمحفوظات *archives* . وهنا أيضا يكون فن المؤرخ هو أن يحكي قصة لم تكن الوثائق مخصصة لحكايتها في كثير من الأحيان . ويفحص السياق الإجمالي للوثيقة التي تم استخلاص المعطيات منها عادة - هذا إذا فُحصت على الإطلاق - من حيث إنها تحدد صدق المعلومات أو كذبا . فهل من المستغرب بعد ذلك أن يعامل المؤرخون المواد الأدبية بهذه الطريقة نفسها ؟

ويخطئ «ريكير» عندما يرى أن الأحداث التي يقوم المؤرخ بتحليلها هي تلك التي يكون المجتمع أو الفترة موضوع البحث قد اختارها وسجلتها بوصفها «تاريخية»<sup>(١١)</sup> . وقد يكون هذا الرأي صادقا - بالضرورة - مادامت بعض الأحداث المعينة الأخرى لم تُسجل ؛ ولكنه - عرضا - قد لا يكون إلا عاملا محددا *limiting factor* . فهذا مارك بلوك - مثلا - يستخدم أغاني الحقول الفرنسية ، التي مازالت حية حتى الآن ، في إعادة بناء كثير من التاريخ الاقتصادي للعصر الوسيط ، كما أن المؤرخين يوردون بانتظام إلى استخدام الوقائع التي وضعت للتيسير الإداري ، أو التي وردت عفوا في عملية لمحاولة تفسير شيء آخر<sup>(١٢)</sup> .

وبالطبع ، فإن كلا من المؤرخ والناقد الأدبي يقوم بالتفسير ، ولكنها يفعلان ذلك - أيضا - بطرق متعارضة . فمن المفترض أن كثير من الأحيان (بواسطة المؤرخين المبتدئين على سبيل المثال) أن المؤرخ يثبت أولا صحة الوقائع التاريخية التي يقف عليها ثم يحاول تفسيرها من بعد . بيد أن الوقائع التاريخية ليست شيئا نعتز عليه ، وإنما هي شيء نصنعه ؛ وضعها لا ينفصل عن تأويلها . فالحدث الماضي أو الوضع الماضي لا يصبح تاريخيا إلا بعد أن يقوم مؤرخ بعزله وتحديد ، وهذا العزل وهذا التحديد لا يتم إلا بعد أن يجعل الواقعة التاريخية الجديدة جزءا من عرض متسق ، يقصد منه بدوره أن يمثل أو يفسر جانباً له دلالة في التطور التاريخي . فإذا كان أحد رجال البلاط يستخدم مندوباً فهذا أمر قد يدخل في باب القصص على أحسن تقدير ، ولكنه يصبح أكثر دلالة عندما يُستخدم جزءا من الشواهد على اتباع هذه العادة في أوروبا . وتقديم هذه العادة قد يصبح بدوره واقعة تاريخية أكثر أهمية عندما يُنظر إليها بوصفها جزءا من اتجاه عام لسلك زيرداد تحضرا ، انحدار من المستويات العليا في المجتمع إلى المستويات الدنيا ، بحيث ينشئ مجتمعا أكثر خضوعا لتنظيم ذاته<sup>(١٣)</sup> .

والوقائع التاريخية وحدات من الفهم تُستخلص بجهد من الماضي ؛ ومن ثم فإن هذا الماضي لا يفعل بوصفه مجموعة من المعطيات الجاهزة ، بل بوصفه المجال التاريخي . ولما كان عدد هذه الوقائع لا متناهيا من حيث الإمكان ؛ ولما كان من الممكن أن تُجمع وتفسر بعدد لا متناه من الطرق ، فإن ما يفعله المؤرخ

كما يمكن أن تعكس أيضا تقسيمه إلى طبقات اجتماعية، ولكن من المحال منطقيا إرساء هذه الأفكار إذا لم يكن الجزء الأدبي من المعادلة مشتقا من التحليل الأدبي. بل إن التحليل الأدبي - حتى بالنسبة للتفسير الماركسي - بعد خطوة وسيطة ضرورية. وما يقوله «ريكير» عن الزرعة البنائية بأنها الخطوة التي تميز الاختلاف بين تفسير «ساذج» وتفسير «نفدي» للنص، ينطبق حقا على أشكال التحليل الأدبي جميعا<sup>(١٦)</sup>.

ومن ثم فإن التاريخ الأدبي - كثيره من أشكال البحث الأدبي الأخرى - يدور حول النصوص. ومن حيث هو كذلك فإن إجراءاته تختلف عن إجراءات التاريخ التي تتناول الأحداث. ولكن ماذا لو كان للأحداث الشكل نفسه الذي تتخذه النصوص؟ في هذه الحالة يمكن أن نعامل بالطريقة نفسها. هذا الموقف قام «ريكير» بتفصيله في مناقشة تقول إن «القول الدال» meaningful action «يمكن عده نصا»، وأن موضوع «العلوم الإنسانية»... يكشف عن بعض السمات المكونة للنص بوصفه نصا<sup>(١٧)</sup>. ويساعد فحص هذه المناقشة المهمة التي ساقها «ريكير» على توضيح موقفنا من هذه النقطة.

تتبع إحدى الصعوبات الأولية من أن «ريكير» ينحو في هذه المناقشة إلى استخدام مصطلحي «العلوم الإنسانية» و«العلوم الاجتماعية» الواحد مكان الآخر. وفي اللغة الفرنسية يشير تعبير sciences humaines إلى مجموعة من العلوم الاجتماعية تضم ما يسمى في اللغة الإنجليزية بالإنسانيات humanities. وفضلا عن ذلك، يستخدم «ريكير» هذا التعبير أيضا ترجمة للمصطلح الألماني Geisteswissenschaften (أو علوم الروح) الذي يشمل الإنسانيات بصورة موكدة، على حين أن العلوم الاجتماعية بمفردها لا تشمل كل علم التاريخ كما ناقشناه في سبقت. ومن الواضح أن بعض حجج «ريكير» تنطبق مباشرة على العلوم الاجتماعية، على حين أن بعضها الآخر - كما سنرى فيما بعد - يبدو أنه موجه للتاريخ<sup>(١٨)</sup>. ومن ثم، وللأغراض التي يرمى إليها هذا البحث، ستقوم بتقييم حجة «ريكير» من حيث انطباقها على التاريخ وحده، معترفين بأن هذا قد يقلل من ثرائها على نحو جائر - وذلك عندما نتجاهل انطباقها الممكن على العلوم الاجتماعية.

إن كثيرا من أبحاث «ريكير» في علوم التفسير hermeneutics والعلوم الإنسانية يمكن أن تعد محاولة لإدخال جوانب أخرى من التجربة الإنسانية داخل إطار «دراسة النص» textuality، ومن ثم في علوم التفسير. فهو يصف النصوص - على سبيل المثال - بأنها تتسم بتلك «الاعتادية» distancing التي هي سمة أساسية للطابع التاريخي historicity الذي يميز التجربة الإنسانية، وأغنى به أنها اتصال في البعد ومن خلاله<sup>(١٩)</sup>. فحسب، بل إن شكلها أيضا سابق على الوجود pre-exists مما يجعل اتصالها ممكنا. ويضع «ريكير» نظرية «أوستن» Austin و«سيرل» Searle عن «القول» - الفعل، في صورة عكسية بأن يحاول بيان أن قولاتها الثلاث عن القول بوصفه

التصورات المشتقة من دراسة النصوص الأدبية - ترك عمدا على هيئة شذرات، وفي حالة غير متكاملة. والهدف من ذلك هو عرض ذلك النمط من النظام المتضمن في النص الأدبي النموذجي ورفضه في آن واحد<sup>(٢٠)</sup>. وقد تكون النتائج نزعاً مدرسية مفرطة الغريبة، وربما أزعجت كثيرا من القراء. ولكنها ما برحت نماذج معترفا بها في النقد الأدبي. ولكن، من العسير على المرء أن يتصور شيئا كهذا في التاريخ. وليس من شك أن الباحثين يستطيعون، بل لقد نشروا حقا قوائم من الوقائع، ولكن، ما من أحد يمكن أن يعد هذه تاريخا، بل إنها لا تعد - فضلا عن هذا - إلا مجرد تخطيط إجمالي لتاريخ عندما يتم انتقاؤها على نحو تعمل فيه بوصفها سلسلة ذات دلالة حقا (مثل جدول الأسعار، أو التواريخ الخاصة بمملكة ما). وفي هذه الحالة بالطبع يكون التخطيط الإجمالي للنص حاضرا، ولا يبقى إلا وضع التضمينات وراء الانتقاء، وترتيب المجموعة في كلمات.

وهذا الرأي الذي فصلناه عن النقد الأدبي يدين بالكثير لمدارس النقد الجديدة الأنجلو - أمريكية، وإلى الزرعة البنائية الفرنسية. وهذا الرأي لا يستبعد الأشكال الأخرى من البحث الأدبي، وإنما يلفت الأنظار إلى بعض الجوانب التي تنطوي عليها تلك العمليات. خذ مثلا التاريخ الأدبي. هل يمكن أن يخضع هذا العلم لعملية تحليل نسبيته، أو لضرب من التفكير؟ وهنا ينبغي أن يبدأ المرء بالتمييز بين المعين اللذين تدل عليهما هذه الكلمة. وأحدهما هو تاريخ العلاقات بين عمل أدبي وعمل آخر، وأوجه التشابه والاختلاف بينها، وتأتي أحدهما على الآخر... الخ. أما المعنى الثاني فهو تاريخ كيفية كتابة هذا العمل الأدبي المعين. والمعنى الأول من هذين المعنيين هو وحده التاريخ الأدبي كما أوضح ذلك «تودوروف» Todorov، أما المعنى الثاني فيطلق عليه اسم «سوسيسولوجية الإنتاج الأدبي»<sup>(٢١)</sup>، ولكنه يمكن أن يكون أيضا تاريخ الإنتاج الأدبي؛ ومن حيث هو كذلك يمكن أن يكون فرعاً من علم الاجتماع أو التاريخ، ومن ثم يخضع لقواعد هذا العلم<sup>(٢٢)</sup>.

والحق أن التاريخ الأدبي ما برح قائما على دراسة النص. فلكي نتحدث عن ظهور نمط معين من الأبطال في تراث أدبي، كان لا بد للمرء من أن يعزل ويحدد بادي الأمر ذلك البطل المعين في النصوص المفردة، وهذا أمر لا يتم على الوجه الصحيح إلا باللجوء إلى التحليل الأدبي. وهكذا ينبغي أن نمارس النشاط الزمني المتتابع diachronic على نتائج التحليلات المتزامنة synchronic. ويصدق هذا أيضا إذا كان الناقد يتحدث عن حركة أدبية، أو نوع أدبي، أو أوستن من الأنواع... الخ<sup>(٢٣)</sup>. والبدليل إما أن يكون محاولة حذسية للإحاطة بالعمل ككل وعلى الفور (وهو منهج لا يمكن التعرُّيل عليه لمجرد أن عددا قليلا من الباحثين اللامعين من ذوي الاطلاع الواسع قد توصّلوا عرضا إلى نتائج صحيحة بالسير على هذا النهج)، أو الاستخلاص غير النقدي لعناصر أدبية من السابق. وكذلك لا يمكن أن يعد تفسير عمل ما في سياق التاريخي أو الاجتماعي استثناء من هذا الحكم. فالأعمال الأدبية تعكس في معظم الأحيان مجتمعا،

وأنا نترك المجال التاريخي لمجال التاريخ . وهكذا ، فإن محاولة النظر إلى المجال التاريخي بوصفه مالكا لخصائص النص يؤدي بنا - بدلا من ذلك - إلى هذه النتيجة ، ألا وهي أن إبداع ماضٍ له معنى هو عملية تنصيص textification ، سواء كان النص هو ما كتبه مؤرخ محترف أو نظرة مجتمع مقبولة بوجه عام إلى ماضيه . فليس الأمر إذن أن نرفض «تقديم ريكيير للتاريخ بوصفه مغالطة» ، ولكن لأنه يشوه إجراءات المؤرخين .

فإذا لم يكن المجال التاريخي متجانسا مع النص ، وكانت الإجراءات التي يستخدمها الناقد الأدبي والمؤرخ مختلفة اختلافا شديدا ، فليس معنى ذلك أن الخدمة الوحيدة التي يمكن أن يؤديها كل منها للأخر هي التحذير من الأخطاء المنهجية المضادة والمعادلة . ففي هذه الحالة يمكن أن يعنى الاختلاف نوعا من التكامُل . والعلم المدع للنص يتلام مع العلم المحلل للنص تلازم اليد للقلز . فإذا رجعنا إلى الرسم التوضيحي ، كان من السير أن نرى أننا نستطيع بمزج المجموعتين أن نصل إلى التحليل الأدبي للنصوص التاريخية (أعني النصوص التي يكتبها مؤرخون) ، ويكون ذلك في مصطلحنا هو النقد الأدبي للتاريخ .

ويكون التحليل الأدبي لأنواع التاريخ علما من الدرجة الثانية (أعني علما يتخذ موضوعه من نتائج علم آخر) ، ومن ثم يكون نوعا من «ما بعد التاريخ» meta-history . والطبع فإن هذه «الما بعد» فيها بعد التاريخ (مثل الما بعد في «ما بعد النقد») يمكن أن تفهم على أنحاء شتى : فيمكن أن تكون إجراء يكرر نشاط العلم الأول على نفسه ، أي يكون تاريخا للتاريخ . وعلى سبيل المثال ، يقوم «بارتريك هاتون» Patrick Hutton بفحص التاريخ فحفا تاريخيا عندما يذهب إلى أن اهتمام العظليات التاريخية بنموذج النزعة الاجتماعية المتزايدة والتحكم الذاتي في الغرب الحديث - شاهد على أهمية هذه الضغوط على المجتمع المعاصر» (٣٣) .

وهناك منهج ثان يُعد - التاريخي meta-historical - يمكن أن يقوم على التأكد من صحة النص validation ؛ أعني فحص النصوص التاريخية لمعرفة مدى مطابقتها لمعايير التاريخ المنهجية . وهذه العملية توجد عادة في المجالات الأكاديمية . ولما تناول ثالث يمكن أن يكون محاولة مجرد وصف الكتابة التاريخية وتنظيمها في مقولات . وتسمى هذه العملية عادة بالكتابة التاريخية historiography ، ولكنها ما إن تحاول الصعود إلى مستوى من التعقيد حتى تجد نفسها مرغمة على الاستعارة من أحد أنماط «ما بعد التاريخ» الأخرى . والدراسة الأخيرة للتاريخ ، التي تندرج تحت المرتبة الثانية ، هي إذن تطبيق - فرع آخر من العلم غير التاريخ على نصوص المؤرخ . وعلى هذا تكون الفلسفة التحليلية للتاريخ شيئا ، والنقد الأدبي للتاريخ الذي أود تسميته التاريخ النقدي crita-history ، شيئا آخر .

فإذا كان التاريخ - كما سبق أن قلنا - عملية تنصيص ، فإن النقد الأدبي له ينطوي آليا على تضمينات تتجاوز أى علم

حدثا يمكن أن تنطبق على الأحداث الدالة لتؤلف حدثا - قولنا event-speech . وهنا نرى مرة أخرى أن المناقشة قائمة على افتراض أن الأحداث تنطوي على معنى (٣٤) . وتضمينات حجة «ريكيير» عن التاريخ تبدو صريحة في الفقرات التالية :

«نحن نقول إن هذا الحدث أو ذاك قد ترك أثره على عصره» (٣٥) .

«ألا نستطيع أن نقول إن التاريخ هو نفسه سجل للفعل الإنساني ؟

التاريخ هو شبيه - الشيء quasi-thing الذي يترك عليه الفعل الإنساني «أثرا» ، ويضع عليه علامته (أو خاتمه) . ومن ثم كانت إمكانية «المحفوظات» . وقبل وجود المحفوظات التي كتبها عمدا أصحاب المذكرات ، كانت هناك العملية المستمرة «لتسجيل» الفعل الإنساني الذي هو التاريخ بوصفه مجموع «العلامات» marks . . . . هذا التقييم (أو الأقتمة) للتاريخ يمكن أن نرفضه بوصفه زيفا ، ولكن هذا الزيف قد تحسن جيدا داخل العملية التي يصير بها الفعل الإنساني فعلا اجتماعيا عندما يكتب في محفوظات التاريخ» (٣٦) .

والواقع أن الأفعال الإنسانية ترك آثارا على الآخرين ، وعلى بيتهم - غير أن هذا يصدق بحق على الأفعال الإنسانية جميعا ، بما في ذلك كثير من الأفعال التي لم يترك بها مؤرخ على الإطلاق . ولكن يبدو أن جوهر الحجة التي ساقها «ريكيير» يكمن في غموض مفاهيمه عن التسجيل recording و «الأثر» trace ، والمحفوظات archives . فإذا كانت عملية التسجيل تعني الأفعال الدالة في الكشف عن الأحداث ، فلا مناص عندئذ من أن نقبلها بوصفها عملية مثالية ، لا تحتاج إلى أن يعترف بها أو يقرأها أحد إلا بعد زمان طويل ، وأن موضوعها «والسجل» سيكون عرضة لمناقشة الملاحظين من مختلف الأزمنة والآراء . وإذا أخذ السجل بالمعنى الثاني ، أعني الأحداث ذات الأهمية الاجتماعية الكافية لكي تترك أثرا ماديا (وتكون عادة على هيئة وثيقة ، وإن لم تكن بالضرورة كذلك) يمكن أن يستخدمه المؤرخ - فهنا تظهر مجموعة أخرى من المشكلات . فالتسجيلات المادية للمجموعات السابقة ، والمحفوظات (الرسمية وغير الرسمية ، والمكتوبة والشفاهية) لا تتألف بالضرورة من الأحداث ذات الدلالة التاريخية . وكثير من المواد قد تجمّع للتيسر الإداري أو لأغراض لا تمت بصلة إلى اهتمامات المؤرخين ، أو إلى أى حكم تاريخي له دلالة أو مغزى . ومن ناحية أخرى ، ثمّة مناطق كثيرة ينشئ المؤرخون على يحصلوا على معلومات عنها ، ولكنهم لا يفلحون ، وقد لا يفلحون أبدا . هناك منطق لبقاه الأحداث ، ولكن ليس هذا المنطق هو نفسه المنطق الذي تنقله هذه المعلومات . فعلى أى مستوى تظهر هذه الأحداث الدالة ؟ إنها تبدأ في الظهور مع ما يسميه «ريكيير» «بأصحاب المذكرات» memorialists ، أي مع الكتاب الذين يسعون إلى اختيار ما هو دال وحفظه ، وإن لم يكن معيار الدلالة عندهم هو في ذاته معيار مؤرخ اليوم . ولكن ليس من شك أن لدينا هنا بدايات النص ،

لفظية verbal fictions ، ويجادل بأن شيئا منها لا يوجد في الأحداث التاريخية نفسها ؛ وإنما تكون عندما يطرحها المؤرخ في قصة . غير أن «ما وراء التاريخ» ييسر تحليل نصوصه التاريخية ليشمل ما أسماء وايت أشكال الحجة (شكلية ، آلية ، عضوية ، سياقية contextualist) ، وأخيرا إلى الأشكال الأكثر ألفة للتضمنين الأيديولوجي . ولعل أبعد التمييزات التي يستغلها المؤلف من الإقناع هي تلك التي أسماها الأشكال المجازية tropological ، أي ميل المؤرخ إلى صياغة مادته في أسلوب استعماري مجازي ، واللجوء إلى الكناية والتهمك<sup>(٢٨)</sup> .

ومن الجلي أن نجاح مشروع «وايت» يرتبط ارتباطا وثيقا بما تمتاز به مقولاته من تلاؤم . وفي إجابة مباشرة عن هذا السؤال برر «هايدن وايت» تلاؤم أنماط الحكمة بقوله مادامت هذه هي أنماط الحكمة المألوفة للقرء ، فما على المؤرخ إلا أن يتبناها إذا أراد أن يكون مفهوما . وهذا يفترض بالطبع أن توقعات القارئ من القصص التاريخية مماثلة لتوقعاته من القصص الخيالية<sup>(٢٩)</sup> .

ويتخذ «راينيتس» Reinhitz سبيلا آخر بدراسته لأربعة من المؤرخين الأمريكيين المحترفين المعاصرين وتصنيفه لمؤلفاتهم وفقا لوجود ما أطلق عليه عبارة «التهمك النيوبري» niebuhrrian irony أو غيابه . وقد كانت هذه العبارة مبدأ تنظيميا يقوم بالوظيفة التي قامت به اتجاهات «وايت» ، والذي يوحى بأن النتائج المترتبة على أفعال الناس ، كثيرا ما تكون شيئا آخر غير ما قصدوا إليه<sup>(٣٠)</sup> ، وليس منهي «راينيتس» جزئيا بدلا من أن يكون شاملا فحسب ، وإنما يبحث أيضا عن مقولات وضعت خصيصا من أجل النصوص التاريخية موضوع المناقشة ، بدلا من أن يحاول - كما فعل «هايدن وايت» - أن يضع تضمينات شاملة من التصنيفات المخدومة من الأدب غير التاريخي . أما مسألة إلى أي مدى تتماثل الأبنية الأدبية الأساسية للكاتب التاريخية مع أبنية الأشكال الأدبية الأخرى (أو إلى أي مدى هي مستمدة منها) - فمن الواضح أن هذه المسألة تستظل مسألة مهمة .

ومهما يكن الاستقلال الذاتي الممكن الذي تتمتع به الأبنية التاريخية - النصية في الغرب ، فإنه لا جدال في أن الكتابة التاريخية في الثقافات غير الغربية قد اتخذ التعبير عنها في أحيان كثيرة أشكالا مختلفة تماما . وهذه الاختلافات أدت في بعض الأحيان إلى إسائة فهم استراتيجيات النصية . ومن ثم ، يمكن أن تكون أنفع الخدمات التي يسديها التاريخ النقدي هي تفسير المذاهب التاريخية المختلفة تحت الأشكال الأدبية غير المألوفة . وقد تم هذا بالنسبة لاثنتين من المؤرخين المسلمين : البيهقي الفارسي على يد «ماريلين ولدمان» Marilyn Waldman ، والملوك الصفدي بواسطة فدوى مالطي دوجلاس<sup>(٣١)</sup> .

غير أن التاريخ النقدي يعد بالكثير للمؤرخين جيعا . ومن الممكن أن تستمال - كما اقترح «هايدن وايت» - إلى أي مدى سيعمل على تسير مشقة كتابة الرسائل الجامعية<sup>(٣٢)</sup> ، ولكن من المؤكد أنه سيجعل المؤرخين أكثر وعيا بالدلالة التفسيرية لاستراتيجياتهم الأدبية ، كما يمكن أن يؤدي إلى إدراك أن القضايا الأدبية - في نهاية التحليل - ما هي إلا قضايا تاريخية أيضا .

للمنصوص . وبينما يمكن أن يكون التاريخ النقدي بعيدا عن مسائل صحة النصوص وتاريخ التاريخ ، فإن اهتمامه بعملية إبداع التاريخ تستند إليه - بوضوح - دورا يلعبه في كل منها .

وتظهر التاريخ النقدي على هذه الصورة المكتملة النضج بعد تطورا حديثا نسبيا . ويبدو أنه خرج مزدهرا في وقت واحد من التاريخ والنقد الأدبي على السواء . أما في أوساط المؤرخين ، فقد كان السبب الرئيسي هو الهجوم الذي شنه منتصف القرن العشرين على سيادة الأشكال الأدبية التاريخية التقليدية المرتبطة أصلا بمدرسة مؤرخي الحوليات<sup>(٣٣)</sup> ، وبحساسية المؤرخين اللاحقة بالنسبة لمسائل الشكل الأدبي وتضميناته التفسيرية . أما في أوساط نقاد الأدب ، فيبدو أن هذا الاهتمام جزء من الإمبريالية العلمية التي دفعت النقاد إلى تدريب أبصارهم على مواد كانت تعد فيها سبق مواد غير أدبية ، من الكتب المزلية والإعلانات ، إلى مجلدات الباحثين الحافلة بالمحقات<sup>(٣٤)</sup> . وأيا كانت الأسباب ، فإن هذه الأبوة المزوجة تبشر بصحة طيبة للطفل .

وقد أشار واحد من رواد التاريخ النقدي هو «ديفيد ليفين» David Levin إلى نقطة قيمة هي أن النقد الأدبي الصحيح للتاريخ ينبغي ألا يقتصر اهتمامه على الأسلوب وحده ، أي على القضايا الأدبية التي توصف وصفا ضيق الأفق بأنها لا تاريخية أو خارج التاريخ . وقد أقام هذا الرأي على القواعد الخاصة بنوع التاريخ genre of history . فما دام التاريخ يقتضي نوعا معينا من الكتابة الصادقة ، فإن التاريخ المزلي في حجبته وشواهد - وإن يكن مكتوبا بأسلوب جيد - ما برح تاريخا سيئا ، سواء من وجهة نظر الناقد الأدبي أو من وجهة نظر المؤرخ<sup>(٣٥)</sup> . غير أن هذه الحجة ، كما يثبت ذلك مناقشة ليفين نفسها - يمكن أن تصل إلى أبعد من ذلك . فما دام النشاط التاريخي نشاطا يختص بإبداع النص ، فإن أية وسيلة أدبية ، سواء أكانت تركيب النص ككل من خلال الفقرات السردية والتحليلية والتلخيصية ، أم كانت اختيارات للصور والمصطلحات نفسها - هذه الوسيلة تشكل ، لا مجرد التأثير على التفسير التاريخي ، بل نسيج هذا التفسير التاريخي نفسه . ويعرف فلاسفة التاريخ جيدا أن الحكاية (أو السرد القصص) شكل من أشكال التفسير<sup>(٣٦)</sup> . ولكننا نستطيع أن نضيف أيضا ، وكذلك سائر الأشكال الأخرى للكتابة التاريخية .

وهذه الصلة الحميمة بين التفسير القصصى والتاريخي هي الأساس لأهم المؤلفات وأشدها طموحا في التاريخ النقدي ، وهو كتاب «ما وراء التاريخ» Metahistory ، تأليف هايدن وايت Hayden White ، وعنوانه الفرعي : «والخيال التاريخي في أوروبا القرن التاسع عشر» . وكتاب «وايت» هذا يعمد إلى تطبيق مقولات نورثروب فراي Northrop Frye القصصية من الملهوى والمأساوى والرومانسى والمجائى أو التهمكى على مؤلفات هيجل وماركس ونيشه ، وكذلك على مؤلفات ميشليه ورائكه وبوركهارت وتوكفيل وكرونتشه . ويصف «وايت» أشكال بناء «الحكمة» emplotment هذه بأنها حكايات خيالية

المذاهب الأيديولوجية، ولا سيما أن هذه المذاهب تظهر في نصوص. وقد أقيم جسرٌ في هذا الاتجاه فعلا، أقامه النقاد الذين يتصدون لتحليل نصوص الاتصال الجماهيري المتعلقة بالتضمينات الأيديولوجية<sup>(٣٥)</sup>. فليس من شك أن حركات الجماهير السياسية الحديثة تخرج الأيديولوجيات بتطويع وسائل الاتصال الجماهيرية، وفي حالة كثير من الحركات المتطرفة، بالطقوس السياسية التي تبدأ من المهرجانات والاستعراضات، وتنتهي ببرحلات الحجيج<sup>(٣٦)</sup>. ومن ثم، فإنه بالنسبة للأحزاب الفاشية كانت المناهج التي تستوعب الأنشطة التعبوية (بما في ذلك الدعاية بكل أشكالها) في أنساق شبيهة بالنصوص - وأعدة بالكثير. وثمة تمرين طموح من هذا النوع، قام بتنفيذه - جان - بيير فاي، Jean - Pierre Faye، في كتابه العملاق «اللغات الشمولية» الذي كرسه لدراسة النازية. والواقع أن حج - فاي، يحمل جانبين مختلفين من جوانب المجال التاريخي إلى نصوص. وعلى الرغم من عنوان كتابه، فإن النموذج الذي يسعى إليه ليس النسق اللغوي في المقام الأول، بل فكرة وفن السرد القصصي، idea of narrativity. وإحدى هذه «الحكايات» هي التغيرات الاقتصادية. وهو إذ يستعير بحرية من ماركس، يشير إلى لغة المتاجرة (ووقند، الاقتصاد السياسي)، ثم يتصور بعد ذلك تطورها بوصفه حكاية. والحكاية الثانية هي الحكاية الأكثر قابلية للتنبؤ عن الأيديولوجية النازية في علاقتها بمذاهب الفكر الأخرى لليمين الألمان. ويرى المؤلف الذي لا غرابة في هذه النازية، وصلت إلى نقطة اتصال بين طورين: أحدهما اقتصادي والآخر أيديولوجي<sup>(٣٧)</sup>. ويسود أن التطور الآخر من هذين الطورين هو الذي أفاد من المعالجة بالمصطلح النقدي الأدبي.

وبالطبع، يمكن أن تسام: هل كان هذا التمرين جديرا بالعناء؟ ماذا يستطيع أن يقدم التناول النقدي الأدبي ولا نستطيع أن نفهمه بالوسائل الأكثر تقليدية؟ ذلك أن الميزة الرئيسية لتناول يعامل الماضي وكأنه نص هو أنه يعامل الماضي بوصفه مكونا من عناصر مترابطة ترابطا يضيء عليها المعنى؛ عناصر تتعدد تجميعاتها التفسيرية الممكنة، وأن هذا التناول ينظر إلى الماضي في حدود مترابطة على نحو محكم.

فلذا رجعنا إلى الخاصة الثانية، وهي الاتجاه إلى أن نقيم - على نحو آل - تحليلا مترابطة، كان لدينا مبدأ يسير ظاهريا في اتجاه مضاد، لكل ما يعتر به معظم المؤرخين. ذلك أن معظم المؤرخين قد فطموا على فكرة أساسية التغير. والفقرة التي ترد كثيرا، والتي يقول فيها هرقليلس إن المرة لا ينزل إلى النهر الواحد مرتين - هذه الفقرة يأخذها معظم المؤرخين على أنها تعبير عن حقيقة واضحة بذاتها. ولما كان الواقع الاجتماعي في تغير مستمر، فإن أي مذهب أو صفي يتناقض عن هذه الحقيقة يسى إلى الواقع.

يبد أن هذه الحقيقة - شأنها في ذلك شأن معظم الحقائق الواضحة بذاتها - واضحة أكثر من كونها صادقة صديقا تاما، على الأقل في حدود الكتابة التاريخية. فالمؤرخون يصفون التغير عادة من خلال وسيلة السرد القصصي. غير أن هذا القصص

ولم يكن نقد النصوص التاريخية هو المنطقة الوحيدة التي اتحم فيها النقد الأدبي مجال التاريخ؛ فالالاتجاه الإمبريالي للنقد الأدبي - الذي ذكرناه آنفا - قد أغرى النقاد بتحليل المجتمع. وطبق استخدام الأساليب الفنية في النقد الأدبي على موضوع ما، يقتضى أن يترك على الأقل لأغراض التحليل الخاصة بالبحث - بعض خصائص النص. ويتألف جراب الحيل المهيبة للنقد الأدبي من مجموعته من الأساليب الفنية التي أثبتت فائدتها في تناول النصوص. ولكن إذا كان المجال التاريخي يفتقر إلى شكل النص - كما ناقشنا هذا الموضوع في انساق من قبل - فإن ما يفعله الناقد الأدبي عندئذ هو أنه يتصدى للمجال التاريخي، أو - إن شئنا الدقة - لجزء من المجال التاريخي، وكأنه نص. والاختلاف الرئيسي بين هذه العملية والنقد الأدبي التقليدي هو أن مناهج البحث في النقد التقليدي ظلت طيلة أعوام متعاقبة، مضموجة على نموذج النص؛ كانت قد تلقت بصمة النص، على حين أنه في التحليل الأدبي للمجال التاريخي، تكون عناصر هذا المجال هي التي تصاغ - بدورها - وفقا للنموذج، وهي تتلقى بصمة مناهج البحث الأدبي.

وعلى هذا، فإن التحليل الأدبي للمجال التاريخي، ما هو إلا وسيلة لتفسير هذا المجال؛ ولابد من الحكم على أخطاره المحتملة، أو استخداماته في حدود التضمينات الخاصة بمثل هذه المعاملة. وما يتفق مع العقل مثلا أنه كلما كان عنصر معين من عناصر المجال التاريخي أقرب في طبيعته إلى أن يكون نصا، كان تحليل النقد الأدبي له أكثر فائدة.

وفضلا عن ذلك فإن منهجيات البحث الأدبي النقدي تتباين من حيث قابليتها الممكنة للتطبيق على المواد غير النصية - non-textual materials. وهنا تكون مجموعة الأساليب الفنية (التقنيات) والافتراضات التي تدرج تحت اسم «البنائية» ذات ميزة واضحة. ذلك أن البنائية - وبخاصة فرعها المتعلق بالعلامات semiotics - تتحول إلى معاملة النصوص نفسها بوصفها أنواعا في جنس أكبر من الرسائل messages؛ أعني أنها تعكس أنساقا تقدم على قواعد للاتصال أو لتعبير الحضارى. ومن ثم، فإن تطبيق مثل هذه الأساليب الفنية على أنواع معينة من الظواهر الاجتماعية غير النصية، يضع عددا قليلا من المشكلات المتعلقة بمناهج البحث. والنموذج المتميز في هذا المجال هو تحليل ورولان بارت، للموضة fashion بوصفها نسقا من العلامات<sup>(٣٨)</sup>. وهذا النهج يمكن أن يطبق بسهولة على مجموعة متنوعة من الظواهر الاجتماعية. وهناك تفرقة مهمة وضعها وجريماس Greimas، هي أن مثل هذه الأنساق - على خلاف النصوص الحقيقية - لا تتألف من حديث يتكون هو نفسه من وحدات لها في ذاتها معان واضحة (كالكلمات مثلا) من شأنها أن تنشئ الاتصال. ومن ثم فإن دلالاتها (أو أهم دلالاتها) تعمل على مستوى النسق ككل<sup>(٣٩)</sup>.

ولما كان نقاد الأدب قد عنوا منذ أمد طويل بأنساق المضمون عندما تظهر في نصوص، فلا غرابة إذن في تطبيق النقد على

Henri Lefebver وهو يعنى مقصدا مضادا . ففى حجاجه ضد ما أسماه «الأيدولوجية البنائية» ، يزعم ليفقر أن النزعة البنائية بتركيزها على العلاقات المتزامنة تقلل من قيمة التغير الاجتماعى ، ومن عمليات البناء والهدم التى تجرى حول جميع الأبنية ومن خلالها . ولهذا السبب يذهب إلى أن تلك النزعة محافظة على جوهرها<sup>(١٣)</sup> . وقد أحسن اختيار هذه النقطة (وإن تكن خاضعة لتحديدها مادامت البنائية قد استخدمت أيضا لإلقاء ضوء لا يتصلق الأوضاع القائمة) ، غير أن العكس أيضا صحيح . فإذا كان للمعاملات المتزامنة تضمينات أيدولوجية ، فلا بد بالضرورة أن يكون للمعاملات الزمنية المتعاقبة مثلها ، وللسبب نفسه ، فإن لم تتحول التخطيطات الزمنية المتعاقبة إلى تخطيطات دورية cyclical ، فإنها تعطى اتجاهًا للتاريخ ؛ وهذا الاتجاه تقدمى بوجه عام . ونقول مرة أخرى ، إن هذا ليس خطأ التاريخ القصصى ، وإنما هو سمة من سماته تحتاج إلى أن توازن بقوالب أخرى .

ومن الجلى أنه حتى المؤرخون التقليديون يمزجون المعالجات الزمنية المتعاقبة الخالصة بفقرات متزامنة ؛ ويكره على حق تماما حين يلاحظ أن معظم الحكايات ، سواء أكانت تاريخية أم خيالية ، تبرز الفقرات الزمنية المتعاقبة بفقرات متزامنة أقصر<sup>(١٤)</sup> . وفى هذه الحالات تكون السيادة للفقرات الزمنية المتعاقبة ، فهى التى تنظم بقية الفقرات وتخصمها .

وهما يكن من أمر ، فهناك مدرسة تاريخية حديثة أحدثت إثارة ملحوظة بأن حاولت -ضمن محاولته من أمور أخرى- أن تتجاوز القوالب السردية التقليدية ، وهى مدرسة «الحوليات الفرنسية» . فقد استبدل مؤرخو الحوليات (وبخاصة برونل Braudel) بالكتابة التقليدية للتاريخ ثالث : تاريخ المدى الطويل (Longue durée) ، وتاريخ المصادفات (histoire conjoncturale والأحداث (historique événementielle) . أما التاريخان الأولان فيبدو أنهما يفتقران افتراقا جذريا عن تاريخ السرد القصصى . وهما يفتقران فى الطرق المهمة حقا . بيد أن اختلافها - فى واقع الأمر - عن الجهاز التصورى لقن السرد القصصى - محدود . وأما تاريخ المدى الطويل فيدرس العمليات الاجتماعية التى ظلت دون أن يعترتها تغير جوهري على امتداد فترات طويلة من الزمان (Longue durée)<sup>(١٥)</sup> . وهذا النوع من التاريخ قد أتى من حيث هو كذلك (كمعظم تاريخ الحوليات) إلى التركيز على المجتمعات التقليدية ، أو - على الأقل - السابقة على المجتمعات الحديثة modern - pre تلك المجتمعات التى تتصورها عادة على أنها تتمتع باستقرار طويل الأمد نسبيا ، أو على الأقل بمعدلات بطيئة جدا من التغير الاجتماعى . وتطبيق النماذج المتزامنة على ما تتصور أنه سكوت فحسب ، لا يتطلب خروجًا على قالب السرد القصصى ، بل قد يؤدى إلى صياغات قصصية عندما نعد إلى وضع تخطيط لتسرد الظاهرة موضوع البحث . أما تاريخ المصادفات فهو فحسب حالة المصادفة ، أو الظهور - فى الوقت نفسه - للاتجاهات التاريخية المختلفة ؛ وهو بوجه عام فحسب

ليس عرضًا حقيقيا للواقع بقدر ما هو نسق للتفسير . وهناك على سبيل المثال - كما أشار إلى ذلك أتكينسون Atkinson - وفيشر Fischer - ضروب من الأسئلة تكون الحكاية أنسب شكل لتفسيرها<sup>(١٦)</sup> .

ولكننا عندما نقول إن الحكاية نسق للتفسير ، فإننا نقول أيضا إنها تضع افتراضات ؛ أعنى أنها وسيلة لعرض الواقع . وكثيرا ما يقال إن التاريخ هو قصة النجاح ، كما أدرك المؤرخون أن طريقتهم التقليدية فى بناء الحكايات تميز أولئك الذين صنعوا إلى القمة . هذا الاتجاه يتصل اتصالا وثيقا بمغالطة من مغالطات فيشر ، هى نزعة العرض القصصية narrative presentism . وهذه تشير إلى ميل المؤرخين إلى أن يتعقوا فى حكاياتهم أصول التطورات الأخيرة ، بأن ينشئوا مسوقا يجعلون فيه الجانب موضوع البحث - أكثر أهمية فى فترة زمنية مبكرة من تلك التى كان فيها فعلا . ويعتقد فيشر أن هذه المشكلة يمكن معالجتها بالتركيز على نطاق أوسع من الجوانب فى كل المراحل الزمنية التى تغطيها الحكاية<sup>(١٧)</sup> . بيد أن الحسن المشترك بين أنه إذا كان لابد لهذه العملية أن تتم بكفاءة لاستبعاد أى نوع من التميز الذى يهتم به فيشر ، فإن الحكاية تصبح عندئذ غير عملية لضخامتها .

والمشكلة - إذا كان لابد أن تتصورها بوصفها مشكلة - أكثر جذرية فى الواقع مما يوحى به رأى فيشر . فالحكايات - على حد تعبير هابدين وايت - هى قصص خيالية أدبية<sup>(١٨)</sup> . فهى - بطبيعتها - لا تلتقط جوانب من المجال التاريخي فى منظور مستقبلها فحسب ، ولكنها تؤكد أيضا الصلة الزمنية المتعاقبة diachronic للأحداث (دعى اختيار مفهوم الحدث بفعل ذلك) على حساب العلاقات المتزامنة بين الظواهر . وفى الحكايات التاريخية ترتبط أحداث الحالات المختلفة للتطورات ارتباطا ضمنيا أو صريحا من خلال المفهوم التاريخي للسببية . وهذا هو الحال على نحو يكاد يكون شاملا ، حتى عندما تستخدم أفعال مثل : «يؤدى إلى» بدلا من «سبب» to cause . وكما لاحظنا آنفا<sup>(١٩)</sup> ، يستخدم المؤرخون فكرة «السببية» فى تنوع واسع من الطرق المختلفة ، ولكنهم يقصدون - بوجه عام - ضربا من الصلة الضرورية بين مجموعة من الأحداث فى سلسلة متعاقبة وبين مجموعة أخرى . وهذا ينحدر إلى أحداث الأثر الذى وصفه «فرانسوا فوريه» François Furet بقوله : «الماضى مجال للممكنات التى يبدو ما يحدث فى داخله - بعد فوات الأوان - على أنه المستقبل الوحيد لهذا الماضى»<sup>(٢٠)</sup> . وأخيرا ، إذا كان التاريخ التقليدى قد يبرهن عن شئ ، فهو أن القالب القصصى يجلب معه مجموعة كبيرة من الافتراضات .

بيد أن هذه الآفة - كما يعرف ذلك أى ناقد أدبى - ليست مقصورة على الحكاية ، ولكنها شائعة بين النصوص جميعا . فالمسألة ليست إذن تجنب الافتراضات المرتبطة بقالب أدبى معين ، ولكن مسألة توازن التضمينات التى لا سبيل إلى تجنبها فى أحد القوالب بالتضمينات الموجودة فى قالب آخر . وفى هذا السياق يمدنا التحليل التزامن الصارم بمجموعة مضادة من التحيزات . وهذه النقطة بالذات أوضحتها الماركسى هنرى ليفقر

هذه المناقشة، وتاريخ «فوكو» الرائد ينبغي أن يساعد على توضيح نقطة واحدة. فالتناول المتزامن الذي يستعير من النقد الأدبي فكرة وجود صلة ضرورية قابلة للتعبير عنها في تصورات بين العناصر - هذا التناول لا يفترض مجالا تاريخيا لا يعتريه التغير. بل على العكس؛ فمثل هذا التحليل المتزامن يتماشى تماما مع التحليلات التاريخية الأخرى. فإذا نظر المرء إلى أي قطاع من المجال التاريخي، وأراد توضيح عناصره، فإنه يستطيع أن يختار: إما إبراز الصلات التعاقبية أو الصلات المتزامنة بين الظواهر. فالاختلاف لا يقوم بين مراحل سريعة التغير وأخرى بطيئة. مثل هذه التصورات نسبية بكل تأكيد. وفي أية فترة تاريخية، يستطيع المرء أن يؤكد (أو يخفف من) العناصر المتغيرة؛ أو يستطيع المرء أن يصف هذه العمليات نفسها بحدود العلاقات التي لا يصبها التغير. والتحليل المتزامن، مثله كمثل التحليل السردى، هو مجرد تناول.

وبالطبع، ليست التناولات المتزامنة للظواهر السياسية والاقتصادية والاجتماعية أمرا جديدا؛ فهي تؤلف - إلى درجة ملحوظة - المشروع الذي يثير إليه العالم المتحد بالإنجليزية على أنه العلوم الاجتماعية. ونحن لم ننظر حتى الآن إلا إلى الصلات القائمة بين النقد الأدبي والتاريخ، ولم ننظر إلى تلك العلوم الاجتماعية، مثل علم الاجتماع والأنثروبولوجيا اللذين يزعمان أنهما يفهمان الظواهر الاجتماعية فهما متزامنا غير سردي في جوهره. فلماذا نبحث عن تزيق للسرد القصصى التاريخي في النقد الأدبي إذا كان هذا التزيق في متناول أيدينا في علم الاجتماع وفي الأنثروبولوجيا؟ الإجابة تكمن في خاصية مهمة للعلوم الاجتماعية تجعلها تقف بمعزل عن كل من التاريخ والنقد الأدبي.

وعلى الرغم من ضروب التوفيق التي لا مفر منها في مجال التطبيق، فإن العلوم الاجتماعية - شأنها في ذلك شأن العلوم الطبيعية - ترى أن الحقيقة أحادية المعنى univocal. أما تعدد النظريات فأمر موقوت temporary (حتى لو كان زمن هذه المرحلة الموقوتة طويلا جدا). وازدياد المعرفة ينبغي أن يستبدل بهذا التعدد المغيب تلك الوحدة. وفي هذا الصدد تتخذ القاعدة النظرية التي لا ريب فيها للغويات اللاحقة على سوسر post Saussurean linguistics نموذجاً في كثير من الأحيان<sup>(٢٧)</sup>. فمن المتصور أن النظريات قابلة للاختبار على نحو يستبعد الإمكان بدائل تلك النظريات.

والمؤرخون الذين يملكون وعيا منهجيا يرفضون مثل هذا الموقف؛ إذ يرون أنه ما من بيئة علم للتفسير التاريخي (من حيث تعارضها مع قضايا تاريخية معينة، وإن هذه القضايا في العادة أقل إثارة للاهتمام) قادرة على دحض المناهج التفسيرية الأخرى، مادام المناهج تلك القدرة على إعادة دمج هذه البيئة في مذهبها التوضيحية الخاصة. فالنفسريات التاريخية متغيرات، ولكنها ليست - بالمعنى الفلسفي - متناقضة بالضرورة<sup>(٢٨)</sup>. وهذا القول نفسه يصدق بالطبع على النقد

للتضمينات المتعلقة بالتأثير المتبادل لسلستين سرديتين من غطين غتلفين. ومن الممكن إضافة «تواريخ» أخرى جديدة، مثل التاريخ المتسلسل serial history؛ غير أن هذه «التواريخ» لن تغير إلا قليلا. ومجلة القول: إن تاريخ الحوليات يسعى إلى دراسة جوانب من التاريخ أهمها تاريخ السرد القصصى التقليدي، بدلا من أن يحاول مساهمة تضمينات القالب السردى نفسه.

ومن المحتمل أن علة ذلك هي أن المذاهب البديلة التي ترمى إلى بيان الصلة المتبادلة بين الظواهر في المجال التاريخي لم تتطورا كافيا لتحل - بصورة جوهرية - مكان المذاهب التعاقبية diachronic. ولكن، ثمة مؤرخ واحد يعمل على جلد مناهج البحث لكل من البناية وتاريخ الحوليات، واستطاع أن يشيد نماذج أصيلة للتكامل المتزامن للمعطيات التاريخية: هذا المؤرخ هو «ميشيل فوكو» Michel Foucault.

وأهم ابتكار لفوكو في هذا الصدد هو ما يسميه epistème، وهذا «الإبستيم» يعمل كنوع متجدد لا يتغير من روح العصر Zeitgeist. والاختلاف الأساسي هو أن الإبستيم (وهو في هذا يشبه التصورات البنائية) يسبق كل التعبيرات المنطقية أو الواعية. ومن حيث هو كذلك فإنه يعد المحدد determinant للأنماط والمؤسسات الاجتماعية، وكذلك للأفكار. وقد كان تعويل «فوكو» الشديد على مفهوم الحديث discourse هو الذي أدى بمنهجه في معظم الأحيان لأن يبدو منهجا أدبيا في أساسه. بيد أن «فوكو» - كما بين ذلك بول فين Paul Veyne - معنى أساسا بأنماط الأفعال التي تفعل فعل الأحاديث؛ ومن ثم فإنها تحدد الأنماط الاجتماعية والمؤسسات، والأيدولوجيات التي تسوغها على السواء. وكل «إبستيم» من إبستيمات «فوكو» يظل سائدا لا متغيرا، فترة متدة من الزمن، «عصر» بأكمله. وفصلنا عن ذلك فإن «الإبستيم» لا يتطور في نهاية هذا العصر؛ ولكنه يتغير فجأة، ليحل محله آخر لا يرتبط بسابقه سوى أوهي الصلات. وعلى هذا فإن تصور «فوكو» للتاريخ هو التفاعل المتزامن للظواهر؛ و«الإبستيم» الذي اخترعه هو علامة التزامن الأساسي الكامنة وراء التعاقب الظاهري<sup>(٢٩)</sup>.

ولكن ينبغي أن يكون واضحا أن «فوكو» يؤسس تحليله المتزامن بوصفه للمجال التاريخي (أو ذلك الجزء منه الذي يراه دالا) بأنه متزامن؛ وهذا شيء يختلف عن معالجته معالجة متزامنة. والحق أن نزعة فوكو المعرفية epistemicism هي مبالغة مبتدعة. ولما كانت هذه النزعة قد صيغت رد فعل ضد التفسيرات التاريخية السائدة للمجتمع الحديث (ولا سيما للعلم والطب الحديثين) التي تراه نتيجة للتتويج القديم، فإنها تصلح تصحيحا ناجعا لهذه النظرة الغريبة الحديثة المعتدة بنفسها. ومع ذلك فإن ما تنسب به تلك «الإبستيمات» من صلابة واضحة البطلان، والخطأ الذي يقع فيه «فوكو» - إذا كان للمرء أن يسميه خطأ - هو تمجيده لتناول - مفيد وضروري معا - ليصبح ظاهرة.



وهناك بالطبع أولئك الذين يجشون أن يكون في انتزاع التاريخ من تراثه القصصي تدمير لخصائصه الأدبية ؛ وهناك أيضا من ينهى - في شيء من الإنصاف - انحلال المعايير الأدبية في المهنة . بيد أن لجوء المؤرخين إلى الاستخدام المتزايد للقوالب غير القصصية في الكتابة لا يشكل نبرا للتاريخ من أصوله الأدبية . فمن المؤكد أن التاريخ يكشف هنا أيضا عن قرابته للأدب والفن بوجه عام . فالتاريخ القصصي الحديث قد نما جنبا إلى جنب مع الرواية في أوروبا القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وكان التاريخ والرواية يظهران الطموحات نفسها ويعكسان تصورات متشابهة عن المعرفة والمجتمع . يسد أن هذه الافتراضات (والطموحات) انهارت في القرن العشرين . ومعظم الكتاب المبدعين المحدثين يرفضون الافتراضات القائمة في الرواية التقليدية ، مثلما يشكك معظم المؤرخين المبدعين في الافتراضات المتضمنة في التاريخ التقليدي . وعندما يسعى التاريخ إلى تجاوز السرد القصصي ، فإنه لا يولى ظهرة للوعى الأدبي ، وإنما يعمل على توكيده .

## ترجمة : فؤاد كامل

الأدبي . وهذه السمة - كما يشير «ريكير» - سمة مشتركة بين كل من التاريخ والنقد الأدبي ، كما أنها ترتبط بدائرة التأويل (الجدل بين العالم الثقافي للموضوع الذي يخضع للتفسير وبين مفسره) التي تعمل في كلا العلمين<sup>(١٩)</sup> .

وما يستطيع النقد الأدبي أن يمنحه للتاريخ نموذجاً تحليلياً هو نسق متزامن من العلاقات المتبادلة بين الظواهر بحيث يبين بوسائله في التعبير التضامن المتبادل لهذه العلاقات . وهذا النسق هو في الوقت نفسه نسق متعصف ، أعني أنه قد اختير ، ومن ثم ، فإنه ليس النسق الممكن الوحيد لتفسير المواد المتاحة لنا . ولكن مع هذه المزايا توضع حدود معينة ، أساسها أن منطقة المجال التاريخي الخاضعة لتحليل قائم على المناهج الأدبية النقدية ينبغي أن تكون قابلة لنسق من النصيص texturalization . وهنا يقوم التاريخ التقدي بدوره ، ألا وهو تذكير المؤرخ بالافتراضات المبنية - لا في منهجه فحسب ، بل في القالب الأدبي الذي من خلاله يحاول التعبير عن نفسه .

## هوامش

(٨) هذا هو أساساً منحنى نوربير إلياس Norbert Elias في كتابه «مدينة العتاليد، La civilisation des mœurs» (Paris: Pluriel, 1973).

(٩) انظر على سبيل المثال كتاب ريكير المذكور ، صفحات ٢٧٤ - ٢٩٦ . وكذلك كتاب هايند وايت :

"The Historical Text as Literary Artifact," in Robert Canary and Henry Kozicki eds., *The Writing of History* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1978), pp. 60-61.

(١٠) Carr, *What is History*, p. 28  
(١١) Roland Barthes, "Nouveaux essais critiques," in *Le degré zéro de l'écriture* (Paris: Seuil, 1972), 146.

(١٢) Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte* (Paris: Seuil, 1973) and Jacques Derrida, *Glacé* (Paris: Galilée, 1974).

(١٣) Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Seuil, 1972), p. 188.

(١٤) Eagleton, *Marxism*, pp. 2-3

(١٥) هذا القول نفسه ينطبق على السيرة الأدبية (البليوغرافيا) . ذلك أن أي سيرة تركز على حياة المؤلف أو عصره ينبغي أن تتشبع مع قواعد السيرة أو التاريخ . وما إن تتعرض السيرة لمشكلات أدبية ، وتصبح سيرة نقدية ، حتى ينبغي عليها أن تؤسس أحكامها الأدبية على فهم

(١٩) يعتقد تيري إيجلتون Terry Eagleton هذه العملية عندما تستخدم في النقد التاريخي . انظر : *Marxism and Literary Criticism* (Berkeley: Univ. of California Press, 1976), p. 24, but cf. 2-3.

(٢) كلمة «Histoires» تشمل الاثنين في اللغة الفرنسية ؛ أما مجالا للعين لـ «story» و «history» الإنجليزيتين فيتداخلان .

(٣) انظر مثلا : E. H. Carr, *What is History* (Middlesex: Penguin, 1981), pp. 7-22

والاستشهاد مأخوذ من Oakeshott صفحة ٢٢ .

(٤) Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, ed. and trans. by John B. Thompson (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981), see, for example pp. 147, 199.

(٥) انظر Ricoeur, *Hermeneutics*, p. 145 ff.

(٦) المرجع السابق من ١٩٧ - ٢٠٨ ، ويستمد إلى هذه النقطه فيها بعدد .

(٧) Marc Bloch, *Les caracteres originaux de l'histoire rurale française* (Paris: A. Colin, 1952).

ومن الأمثلة الجيدة على إعادة استخدام المصطلحات المدونة لأسباب أخرى ، تشارل وشارد بوليت Richard Bulliet في كتابه :

*Conversion to Islam in the Medieval Period* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1979).

- Douglas, *The Dreams of the blind and the semiotics of the biographical concept*, "Studia Islamica, LI (1980), pp. 137—162.
- White, "The Historical Text," p. 61. (٣٢)
- Roland Barthes, *Système de la mode* (Paris: Seuil, 1967) (٣٣)
- A.J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales* (Paris: Seuil, 1976), pp. 58—59. (٣٤)
- (٣٥) انظر على سبيل المثال - المقالات المنشورة في مجلة Communications - عدد ٨ (١٩٦٦).
- (٣٦) انظر على سبيل المثال :
- Patrick H. Hutton, *The Cult of The Revolutionary Tradition* (Berkeley: Univ. of California Press, 1981). (٣٧)
- Jean—Pierre Faye, *Langages totalitaires* (Paris: Hermann, 1972). (٣٨)
- Atkinson, *Knowledge*, pp. 136—137; David Hackett Fischer, *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought* (New York: Harper & Row, 1970), pp. 131—132. (٣٩)
- Fischer, *Fallacies*, pp. 135—140. (٤٠)
- White, "The Historical Text," p. 42. (٤١)
- انظر على سبيل المثال كتاب :
- Atkinson, *Knowledge*, pp. 140—187. (٤٢)
- Pierre Chaunu, *La France* (Paris: Robert Laffont, 1982), p. 29. (٤٣)
- Henri Lefebvre, *L' idéologie structuraliste* (Paris: Editions Anthropos, 1971). (٤٤)
- ريكير ، المرجع المذكور ، صفحات ٢٧٨ - ٢٧٩ .
- (٤٥) أفضل وأكمل مناقشة لهذا : (٤٦)
- Stoianovich, *French Historical Method* أفضل المناقشات لفوكو نجد في :
- Paul Veyne, "Foucault révolutionne l' histoire," in Paul Veyne, *Comment on écrit l' histoire* (Paris: Seuil, 1978), pp. 203—242 and Hayden White, "Michel Foucault," in John Sturrock ed., *Structuralism and Since* (New York: Oxford Univ. Press 1981), pp. 81—115. (٤٧)
- هذه العبارة الكلاسيكية كتبها ليفي شتراوس (٤٨)
- Claude Levi Strauss (Paris: Plon, 1974), p. 37ff. (٤٩)
- انظر على سبيل المثال :
- Atkinson, *Knowledge*, pp. 76—77. (٥٠)
- ريكير ، المرجع المذكور ، صفحات ٢١٣ - ٢٢١ .
- النص أو للنصوص موضوع البحث . وهذا الفهم يتخذ مركز الصدارة على تكامل نتائج في السيرة . أما أن مثل هذه السير تخلط أحيانا التحليل الأدبي بالتاريخ التقليدي أو السيرة ، فإن ذلك لا يظن بحال في صحة هذه التفرقة .
- (١٦) ريكير ، المرجع السابق ، ص ١٦١ - قارن إيجلتون ، الماركسية ، ص ٢٤ .
- (١٧) السابق صفحات ١٩٧ - ٢٢١ وللقرة المستشهد بها ص ١٩٧ .
- (١٨) السابق ، صفحات ١٩٧ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ .
- (١٩) السابق ، ١٣١ .
- (٢٠) السابق ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .
- (٢١) السابق ، ص ٢٠٥ - تمميز الكلمات في الأصل .
- (٢٢) السابق ، ص ٢٠٧ - تمميز الكلمات في الأصل .
- (٢٣) Patrick Hutton, "The History of Mentalities: The New Map of Cultural History," *History and Theory*, xx (1981) pp. 237—259. (٢٤)
- عن مدرسة الحوليات ، انظر :
- Traian Stoianovich, *French Historical Method: The Annales Paradigm* (Ithaca: Cornell University Press, 1976). (٢٥)
- Communications انظر مجلة (٢٦)
- David Levin, *In Defense of Historical Literature* (New York: Hill and Wang, 1967), pp. 4—9. (٢٧)
- انظر ، مثلا ، المناقشة في :
- R.F. Atkinson, *Knowledge and Explanation in History* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1978) pp. 128—136 and Louis O. Minik, "Narrative Form as a cognitive Instrument," in Canary and Kozicki, pp. 129—149. (٢٨)
- Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth—Century Europe* (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1973). (٢٩)
- ومنهج وايت معروض في الصفحات من ١ إلى ٤٢ ، ومن منظور يختلف اختلافا طفيفا في كتاب وايت "The Historical Text," pp. 41—62 (٣٠)
- White, "The Historical Text," pp. 48—49. (٣١)
- Richard Reinetz, "Niebuhr's Irony and Historical Interpretation," in Canary and Kozicki, pp. 93—128. (٣٢)
- Marilyn Robinson Waldman, *Toward a Theory of Historical Narrative: A Case Study in Perso — Islamic Historiography* (Columbus: Ohio State Univ. Press, 1980): Fedwa Malti—



# مكتبة مدبولي

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٤١

تقدم

● كتب ومراجع عربية وأجنبية  
● جرائد وصحف ومجلات ودوريات  
● فتواميس متنوعة  
● كتب للأطفال مضمونة وملونة  
● شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية  
● شرائط فيديو كاسيت تعليمية  
● وأفلام عربية وأجنبية ●

# العالم والتاريخ والأسطورة

## جيمز براند

١ - تنقسم هذه المحاضرة إلى قسمين كبيرين ؛ يحاول القسم الأول منها أن يبين أهم الأسس التي تقوم عليها فلسفة الظاهريات (الفينومينولوجيا) لإيموندد هُسرل . ولا تعتمد هذه المحاولة على كتاباته المنشورة فحسب ؛ بل تعتمد كذلك على المخطوطات التي تركها وراءه . أما القسم الثاني فيتعلق من تلك الأسس ثم يتجاوزها ، ويضع تخطيطاً لتحليل ظاهريان للأسلوب الأسطوري لوجود الإنسان .

(١)

٢ - إن مشكلة البداية من أصعب مشكلات الفلسفة . والبحث عن البداية يعدّ نوعاً من البحث عما هو أول ؛ عما يأتي في المقام الأول . ومع ذلك فإن هذا الأول لا يوجد بذاته منفرداً ؛ إذ لا يوجد الأول إلا لوجود الثاني وما يتبعه أو يتلوّه . وإذن فالبداية لا تنفصل عما يصدر عنها . ومعنى هذا - من جهة أخرى - أننا لا نستطيع أن نجد البداية مستقلة عما صدرَ عنها بالفعل .

٣ - إن المشكلة البداية هي المدخل إلى ما نوجد فيه سلفاً . ولهذا فإن حلّ مشكلة البداية يكمن في العثور على تبرير أخير لما نوجد فيه بالفعل ، للفهم المسبق - العصى على التعبير - لكل ما هو موجود . أي أنه تبرير لا يمكن إلغاؤه أو الذهاب إلى ما وراءه ، وافتراض أخير يبين كافتراض أخير . هذه هي بداية الفلسفة . وهذا الافتراض الأخير هو الذي كشف عنه إيموندد هُسرل .

٤ - الأمر يتعلق في الواقع بشيء لا يُسأل عنه ؛ شيء أُلغى عنه الناس واعتادوا قُبُوله بحيث لم يفكر أحد قبل هُسرل في أن يضعه موضع السؤال . ألا وهو أننا نعيش في العالم ؛ وأن كل واحد منا هو أنا - موجودة - في العالم ؛ وأن العالم - تبعاً لذلك - هو الافتراض الأخير . ولكن العالم هنا لا يعنى العالم ببساطة ، ما دمتا موجودين بالفعل في العالم ؛ فالمرير الأخير هو تجربتنا بالعالم ، تجربتنا الأصلية بالعالم .

٥ - إن الوجود - «في» - العالم قد أصبح هو الأساس الذي تقوم عليه فلسفة الظاهريات الحديثة بأكملها ، وهو بوجه خاص أساس فلسفة مارتين هَيْدجر ، أشهر تلاميذ هُسرل .

٦ - إذا كنا قد عرفنا أن العالم هو أرضنا أوتربتنا الأخيرة ، ومن ثم فهو كذلك التربة التي تنمو فيها الحقيقة ، فيبقى علينا أن نحدد حقيقته ونعبر عنها تعبيراً مفصلاً .

٧ - نحن نعيش في العالم ، ونجربه ؛ ونحن حياة نجرب العالم . ما الذي يترتب على القول بأننا قادرون على وضع مشكلة التعبير عن تجربتنا بالعالم وحقيقتها بهذه الصورة ، وأننا كذلك ملزمون بضرورة وضعها ؟ إن الفلسفة يتعين عليها تقديم العبارة الأولى عن العالم . ولكننا في الوقت نفسه نعرف على الفور أن هذه العبارة الأولى ذاتها هي في الواقع شيء ثان بالنسبة للتجربة العينية بالعالم ، وبالنسبة للحياة العينية .

٨ - وتتطلب الظاهريات أن تكون كل العبارات التي تقال عن العالم ، وكل المفاهيم ، مستمدة من التجربة ، أي من تجربتنا بالعالم .

٩ - هنا يكمن المعنى الحقيقي لمطالبها بالتخل عن أي افتراض مسبق . والواقع أننا حين نتكلم عن التخل عن أي افتراض إنما

أمكن أبداً من معرفة العالم معرفة كاملة ، ولا من تحديده تحديداً تاماً ؛ ولأنني أستطيع دائماً أن أكتشف فيه جديداً . ولولا هذه الفكرة لصار العالم ركاماً مختلطاً ، ولما كان ثمة تجربة منظمة وقابلة للتصحيح . والواقع أن كوننا نملك العالم بوصفه -أنا- أقدره إنما هو أمر يشته العمل نفسه ، كما توكله قدرتنا على تفسير العالم .

٥ - لقد كشفنا عن المُنطَفي في ارتباطه بأفق ملازم له ، ثم كشفنا عنه في ارتباطه بالعالم أوفى وعالمية . ولما كان كل معطًى يُجَيَّل إلى ما وراءه ، وكانت البداية تُجَيَّل دائماً إلى بداية أخرى ، فإنه لا يمكن لموجود فردى أو جزئى أن يُعرَف معرفةً مطلقةً البدايةً واليقين . إن كل تجربة تعطى نفسها تشير إلى ما يتعداها ؛ وهي كذلك انتظار لذاتها . ومن طبيعة كل انتظار أن يحتمل خيبة الأمل . وهكذا نجد أن من طبيعة البدايات أن تُجَيَّل إلى ما وراءها ، وأن تحتمل الخيبة ، كما أن من طبيعتها - وهذا أمر في غاية الأهمية - أنه لا يمكن أن يقوم مقامها ، أو لا يمكن أن يُستبدَل بها ، إلا بداهات أخرى جديدة (المنطق الصورى والترسند نالى ، ص ١٣٩ وما بعدها) .

بهذا نكون قد وصلنا إلى رأى مهم يتعين علينا الآن أن نغير عنه في صيغة واضحة : إن المعرفة اليقينية الوحيدة التى نملكها هي المعرفة بالحياة التى تجرب العالم ، بالأنا - «في» - العالم ، «بعالمية» كل شيء جزئى أو فردى . وبهذا نرى في نفس الوقت أن حل مشكلة الحقيقة والبداية إنما يكون في العالم .

إن الذى يوصف باليقين (أو بالضرورة اليقينية) هو العالم والحياة التى تجرب العالم وتجرب نفسها بما هو كذلك . ولكن هذا اليقين ، كما يقول هُسرل ، لا يمكن أن يكون مطابقاً أو مكافئاً ؛ فحقى «الأنا» أفكر» ، وإن كان من الممكن معرفته معرفةً مكافئة ، أى بوصفه تجربة قابلة لأن تردّ في كل لحظة إلى وجود موضوع وضعا يقينياً ، فليس من الممكن أن يُعرَف معرفةً مكافئة . (الفلسفة الأولى ، الجزء الثانى ، ص ٣٩٦ وما بعدها) . إن يقين المعارف الجزئية لا يتصف في ذاته باليقين الضرورى ، وإنما يشارك فحسب في ذلك اليقين الواحد الوحيد . والعالم في يقينه الضرورى هو الشيء الوحيد الذى يتصف بالحقيقة . وعلى التربة الشاسعة للحقيقة العالم يتخذ كل بداية وكل عطاء ذاتى (للمعطى بما هو معطى) كما يتخذ إدراكه طائفة واسمه المميز . وليس هذا طائفة الحقيقة ، بل هو طائفة تحقيق الحقيقة (راجع : الفلسفة علماً دقيقاً ، ص ٢٠١) .

إن كل تجربة جزئية هي تجربة محدودة تتم على أساس الصلاحية أو الصدق الشامل للعالم ؛ إنها تجربة تخصص أو تعزل وتبرز من هذا العالم نفسه . بهذا يظهر كل جديد وكل تجربة جديدة بوصفها نوعاً من التخصص . ويتخذ كل ما يجرب تجربة حية شكل التخصص في إطار العالم المعطى (قارن الجزء الثالث من الفلسفة الأولى ، ص ٦٢٠ وما بعدها) . وهكذا يكون كل ما يعاش في التجربة شيئاً جديداً وخاصاً في داخل الأفق الشامل للعالم ، كما يكون بلوغ الشيء المُجرب تحقيقاً (وضعا في الحقيقة) يمكن أن نتابعه بصفة مستمرة على الأساس

تقصّد في الحقيقة افتراضاً يسبق كل شيء آخر ، أى يكون هو البداية والتبرير . هنا يُفترض أننا لا نبلغ المعرفة إلا ابتداءً من هذه التجربة وهذه الرؤية نفسها . في هذا الافتراض يكمن ما تطالب به الظاهريات من التخل عن كل افتراض . ومعنى هذا أنها تتضمن افتراضاتها الخاصة وتوضيحها .

٣ - لنسأل الآن : أين تقع نواة المعطاء المسبق للعالم ؟ كيف نتوصل إلى جعل العالم موضوعاً للبحث والوعى ؟ إنه التوتر القائم بين المعطاء والدلالة ؛ بين المعطى والمعنى المصاحب له .

إن كل تجربة ، أياً كان ما نلقاها فيها ، تتطوى على معرفة مصاحبة ومعرفة سابقة بما يتمنى إلى موضوع التجربة ؛ وذلك دون أن يقدم لنا هذا الموضوع مباشرة . من جهة الوعى ، لا يتجهر المُدرَك حيث ينتهى الإدراك (الفلسفة الأولى ، الجزء الثانى ، ص ١٤٧) .<sup>(٩)</sup> وإذا حاولنا ، على سبيل المثال ، ردّ إدراك الموضوع إلى الإدراك الخالص ، قلنا : إننا لا نرى الآن سوى جانب واحد من الموضوع . ولكن هذا معناه أننا نراه في «أفقه» ، أى بوصفه جانباً من الموضوع ، ونحن لا نرى فحسب جانباً واحداً ، وإنما نرى جانباً «من» هذا الموضوع ، كما أن الموضوع كله لا بدوره أفق أوسع . فكل ما هو معطى يزيد عن كونه مجرد معطى ، أى يتخطى على شيء زائد يكون أفقه .

كل ما عرفه فله أفق ، وله «ما يتجاوز» ؛ ولهذا فهو في النهاية وجود في «داخل» ، في «أفق كل شامل» . هذا الأفق الشامل هو العالم . وليس العالم مركباً مؤلفاً من أفاق ، وإنما هو يتخطى هذه الأفاق . ولهذا فهو نواة تجربتنا وهدفها على السواء . هذه الخاصية التى تميز العالم هي التى يصفها هسرل وبالمعنى (الترانسندنس) .

٤ - لما كان الأنا موجوداً - في - العالم ، فينبغى علينا أن نشير باختصار إلى تشابك الأنا والعالم .

إن الموجود ، من حيث أن له أفقاً ، ومن حيث أنه معطى ، يجيل من تلقاء ذاته إلى قدرة الأنا على تفسيره . هذا هو معنى وجوده المعطى . ويرتبط بمعنى وجوده ما يمكن أن نسميه صلاحية العالم (أو صدقه وقيمته) التى تجيل كذلك إلى قدرة الأنا على تفسيره . إن الأنا «بملك» العالم بوصفه الترتبلى تضم كل ما هو موجود ؛ وهذا الملك هو «أنا أقدر» (أو أستطيع) . في ملك العالم «هذا نقول» استطيع أن أفهم هذا وذلك ، على هذا النحو أو غيره ، ويمكن دائماً أن أوصل تحديده ، قد تظهر أحياناً بعض التناقضات ، ولكننى قادر باستمرار - في إطار وحدة العالم - على تصحيح تجاربى في كل مرة ، وإضفاء التجانس والاتساق عليها .

إن العالم - بوصفه أفقا شاملاً - لا يُقدَّم إلى أبداً نوعاً يقينياً لتجانسه تجانساً نهائياً . ولكن هذه فكرة لا متناهية ؛ لأننى لن

(٩) ماين فوسين إشارة إلى بعض مؤلفات مؤسس فلسفة الظاهريات (هُسْرَل) المومة .

مرتبط بتحديد ماهيته وسماته وخصائصه . هذا التفسير يتضمن في كل الأحوال الفارق بين «ما يقال عنه أو يحكم به عليه» وبين ما أحده بصدده خلال التجارب الجزئية الخاصة ؛ أى أنه يتضمن التفرقة بين المهاد والتحديد .

غير أننى أستطيع كذلك أن أتناول الماهية وأجعل منها موضوعاً للبحث لكى أواصل شرحها وتفسيرها . بهذا يتخذ ما كان في الأصل تحديدًا طابع المهاد . وبهذا أيضًا وأمهده (من المهاد ١) أو أسمى تحديدًا ما .

ويصف هُسرل أنواع المهاد ، التى لم تنتج عن تحديد لطبيعتها كمهاد ، بأنها مطلقة . والمهاد المطلق هو ذلك الذى يمكن إدراكه بكل بساطة وبطريقة مباشرة . في إمكانى كذلك أن أدرك إدراكًا مباشرًا عدة أجسام معطاة ببساطة للإدراك ، وموضوعة على سبيل المثال في سياق مكاني - زمني . بهذا يصبح هذا السبيل الأخير بدروه مهادًا مطلقًا .

ونحن نغنى بالتحديدات المطلقة تلك التحديدات التى لا يمكن أن تصبح «مهادات» إلا عن طريق تسميتها وجعلها مهادات . وبين هسرل تفرقة بين المهاد والتحديد أننا نقوم بالضرورة بتفسير الأفق الذى يقدّم فيه الشيء المعطى .

٨ - إن المهادات التى نصفها بأنها مطلقة يمكن في الحقيقة أن تكون موضوع تجربة مباشرة ، وذلك في مرحلة أولى ، ولكنها توجد في علاقات تضاف أو إحالة بمبادلة . وهذا يبين مرة أخرى أنها توجد داخل أفق شامل ؛ وهذا الأفق هو العالم . وبسبب هذا النظام من العلاقات والإحالات الشبكية ، وبسبب وجودها داخل «أفق أشمل» ، لا تكون المهادات المطلقة مستقلة . إنها تمهد نفسها ، كما يقول هسرل ، في مهاد أشمل ، أى في مهاد العالم .

في إمكاننا أيضًا أن نتجه مباشرة إلى العالم كما نتجه إلى كل أو موضوع واحد للتجربة . ولكن علينا في هذه الحالة أن نعرف بوضوح أننا لا نجريه ولا نحياه بوصفه مهادًا ، وأتانا لا نعاينه عيانًا بسيطًا . وهنا ينبغي أن نعبر بوضوح عالم يوضحه هسرل . فنحن حين ننقل من مهاد مطلق جريته تجربة بسيطة مباشرة ، إلى مهاد مطلق ومستقل ، أى إلى العالم ، فإن المهاد في هذه الحالة يغير وظيفته . إنه يتحول مما «أقول بصدده شيئًا» إلى ما هو «داخل» . وعندما نجعل هذا «الداخل» موضوعًا للبحث ، يصبح بدوره «ما يقال بصدده شيء» ، ولكنه سيختلف كذلك عن المهاد المعتاد .

مها يمكن من شيء فإن العالم سيبدو عندئذ في صورة المهاد المطلق المستقل . وبهذا يصبح هو المطلق الخالص البسيط . إن جميع المهادات المطلقة توجد - «ق» - شيء ما ، وهى تتخذ بأنها كل ما يوجد - «ق» - شيء ما . غير أن العالم نفسه لا يوجد في شيء ما . إنه هو الشيء الكلى . وإذا قال عالم واحد هو المهاد المطلق ، فأعذروا بمعنى الاستقلال المطلق .

٩ - لعل من أهم الاكتشافات التى توصلنا إليها حتى الآن

المتجانس للعالم الحق . واليقين الذى يتصف به تحقيق العالم (وضع في الحقيقة) هو في الواقع يقين نسبي متعلق يقين العالم وتجربة العالم تجربة حية . وهكذا يتوصل هسرل إلى هذا المفهوم الذى يبدو للوهلة الأولى متناقضًا ، ألا وهو مفهوم اليقين النسبي (راجع الفلسفة الأولى ، الجزء الثانى ، ص ٤٠٦) . ويترتب على هذا أن اليقين النسبي هو الذى يميز المعطى عندما نحققه (أو نضعه في الحقيقة) بوصفه تخصيصًا من العالم أو في العالم .

٦ - الوجود - «ق» - العالم فهم ؛ إنه فهم الإنسان ذاته - «ق» - العالم - بكيئته . ولهذا الفهم جانبان . فنحن حين نفهم أنفسنا - في - العالم ننشغل بكل ما هو ممكن ، دون أن نزله لنجعل منه موضوع بحثنا ، ودون أن نخصصه على حدة . وإذا فلدينا جانبان من الفهم ، أحدهما يتجه مباشرة إلى الموضوع ، والآخر يفسره ويكشف عنه ، وهما مرتبطان ارتباطًا وثيقًا . ومعنى هذا أننا لا نملك فحسب ذلك الفهم الشامل للعالم الذى نحيا فيه على علاقة مباشرة بالأشياء دون أن نعى يبحثها ، بل إن فهمنا يكون على الدوام فيها مصحوبًا بالتفسير . هذا الفهم الذى يشرح ويفسر هو الذى أطلقنا عليه صفة التخصص .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو كيف نفسر شيئًا معينًا في أفق ؟ كيف نبحت شيئًا ونجعله - بوصفه شيئًا جزئيًا - موضوعًا للوعى ؟ وكيف نزله من ثانيا فهمنا للعالم ونخصصه ؟

٧ - بهذا نصرف نظرنا عن الفهم المباشر للموضوع وعما فهمناه مباشرة ، ونجعل منه - من حيث هو موضوع تخصص - موضوعًا للوعى . وأهم شيء هنا هو أن ما نتأمل الآن ونتبني وصفه يصبح معطى تخصصًا عن طريق تعبيرنا عنه تعبيرًا ذهنيًا أو بصوريًا . ومن خلال العبارة نجعل من موضوع البحث مهادًا (٩) ، وذلك على حد وصف هُسرل له .

وإذا كنت سأتكلم الآن مثل هُسرل عن المهاد والتحديد ، فإن أولك أهمية ما أقوله ؛ لأنه سيكون أساس تحليل موازٍ سابقدي في القسم الثانى من المحاضرة .

إن الموضوع أو المهاد هو المفهوم الأول والأصل للواقع الذى يمكننا أن نقول شيئًا عنه ، وأن نكشف تجربتنا له ، ونعبر عنها . ومن طريق عبارتنا عنه يصبح الموضوع مهادًا . وأى تجربة تقوم بها هي في الحقيقة تجربة مهاد ، أو هي ، بتعبير أوضح ، متعلقة بمهاد .

والموضوع الذى أدركه هو الموضوع الذى أكونه عنه أو أصدّر عليه عبارات ؛ هو الذى أحكم عليه ؛ وهو الذى أفسره في تجارب جزئية أو تجارب خاصة .

إن تفسير أى موضوع تفسيرًا يعتمد على التجربة الحية أمر

(٩) الكلمة الأصلية Substrat أو Substratum تعني من ناحية أصلها اللاتينية الأساس أو القاعدة التى تبنى عليها طبقات أعلى ، أو اللادة الأولية التى تحمل خصائص معينة . وقد يمكن ترجمتها أيضًا بالمفرج أو الخلال أو الفراغ . وقد فضلت كلمة المهاد تحاشيًا للظلال الفلسفية التراثية المرتبطة بالكلمات الأخرى .

اكتشاف الفارق بين التجربة المباشرة والبحث (المقصود الراعي). فنحن حين نعيش في العالم ببساطة لا نعيش فيه كما لو كنا نريد أن نجعله موضوعاً للبحث ، أو كما لو كان بحثاً نهم بالنظر فيه . وحتى لو وجهنا اهتمامنا نحو الجزئيات ، سواء أكانت أشياء واقعية أم أمورا شخصية ، فإننا لا نبحث في بيئة هذه الأشياء ولا في آفاقها التي تعطي لنا من خلالها .

وينبغي علينا ، فيما يتعلق بمسألة البحث ، أن نلتفت إلى أمر مهم يتصل بمنهج الكشف الظاهراتي . ولابد لنا - إن جاز هذا القول - أن نكتبه على الحائط حتى لا ننساه ؛ لأن النسيان يغلب على كل من يميل بطبعه إلى التفكير والتأمل .

إن ما أجد عندما أغمر موقفي واتجه إلى البحث ، لا يبقى على ما كان عليه في الأصل ؛ أي على ما كنت أجريه تجربة مباشرة ، وأحياء حياة مباشرة . إنه الشيء نفسه ، وهو في الوقت عينه شيء آخر مختلف . ومنهج الظاهراتي بأكمله لا يسمح لنا إلا بالإحالة إلى الحياة التي نعيشها بطريقة عينية ، وإلى التجربة العينية الملموسة التي تبقى - بما هي كذلك - في نهاية المطاف غير قابلة للتعبير عنها من جهة ما تمثل من حياة وتجربة مباشرة . إن العبارات التي تقال عنها لا تكون ممكنة إلا على صورة إحالات عكسية .

١٠ - لقد انطلقنا من المشكلة الأساسية في فلسفة الظاهرات ، ألا وهي مشكلة المعطى في علاقته المتوترة مع المعنى المعطى معه ، أي من المعنى وتفسيره . ثم وصلنا في النهاية إلى «الداخل» النهائي المطلق والمستقل أو المكتفى ؛ ونعني به العالم . ولست بحاجة إلى الإشارة بما أساء هسرل إلى الفلسفة بمنهج الجديد ، ويكشفه للعالم وللحياة التي تجرب العالم . ولنكتف في هذا المقام بذكر عبارة واحدة قالها الأستاذ جرانيل : «إن هسرل هو ببساطة أعظم فيلسوف ظهر منذ الإغريق» (إدموند هسرل ، في الموسوعة العالمية ، المجلد الثامن ، باريس ، ١٩٧١ ، ص ٦١٣) .

ومع ذلك فهناك «داخل» مطلق آخر لم يره هسرل . وسوف يتحتم علينا أن نسأل أنفسنا إن كان هذا المطلق مرتبطاً بالعالم ، على أي نحو يتم ارتباطه به ، بل إن كان يشمل هذا العالم ومحيط به .

إن اكتشاف هسرل للأفق ومن ثم للعالم يأتي من فلسفة تركز على الرؤية . وقد كان هسرل نفسه على وعي كامل بهذا ؛ تشهد على ذلك رسالة وجهها إلى أ . ميسجر وقال له فيها : «وأنا الذي وبعت حياتي كلها لتعلم الرؤية والمران عليها وتأكيد حقوقها ، أقول : من بلغ درجة الرؤية في الخالص (بالعمل على كشف العيانات أو الحدوس) فقد بلغ اليقين الكامل بالمعنى ، بوصفه عملية إتمام لما هو ومعطى عطلة أولياء» (....) ثم أضيف عن المنهج وأفاق مجالات البحث عن الأفكار هذه الكلمة الوحيدة : انظر! (الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، ٦٢ ، ١ ، المجلد النصفى ، ص ١٩٦) .

ومع أن التاريخ يشغل مكاناً مهماً من مؤلفات هسرل التي وضعها في آخر حياته ، فإننا لا نكاد نجد فيها شيئاً من الأساس الذي يقوم عليه التاريخ ، ونقصد به العمل . وإن فيلسوفاً ينطلق من الرؤية كما يفعل هسرل ، لابد له - كما كان من الممكن أن يقول بنفسه - أن يكتب العمل ، على الرغم من أنه يتساوى مع الرؤية في أهميته .

١١ - وقد عثرت على نقطة الانطلاق الوحيدة لظاهريات العمل - التي يمكن أن تقف على قدم المساواة مع ظاهريات الرؤية ، أو بالأحرى يمكن أن ترتبط بها - في بعض الفقرات الموزعة أشد الإيجاز ، وفي موضعين يشغلان عدة صفحات من المخطوطات التي تركها وراءه وتتناول فيها موضوع «الذاتية المشتركة» وهي المخطوطات التي لم تنتشر إلا منذ ثلاث سنوات . وما سأعرضه عليكم الآن مستمد من مخطوطات هسرل التي ترجع إلى بداية العشرينيات . والذين يعرفون منكم فلسفة هيدجر سيدهشون قليلاً عما يسمعون .

يصف هسرل العالم ، كما يعطي لنا عطاء مباشراً ، بأنه عالم عمل . إنني - بصفتي «أنا» جسمية ، جسدية أو متجسدة - لا أعيش في بيئة وعالم جسمين أو ماديين . فيبقى وعالمى هما في الأصل بيئة عملية . ولهذا البيئتين جانبان : فأننا أتدخل فيها ، وأشكلها أو أغير شكلها ، وأسعى لتحقيق أهداف وغايات فيها .

يبدو أن غائية العالم العمل ليست «موضوعية» بحتة ، بل تنطوي على الحالة الوجدانية (المزاج) والتعبير . والآخرون ، الذين يعطون لي في صورة جسدية ، يعطون لي كذلك مع تعبيرهم عطاء مباشراً . وأنا نفسى معطى لنفسى مباشرة في أحوال وجدانية متغيرة ، أعرف عن طريق الآخرين أنها معبرة : «إن العالم في مواجهةي (....) ، العالم الذي هو مسرحي» ، وبجال نشاطي ، العالم الذي يصيبنى بالقفز والخوف وسائر الأحوال الوجدانية ؛ وهذا العالم كان دائماً مثل هذا المسرح ؛ وهو يستمد ملامحه من أوجه نشاطي وفاعليتي ، ومن مختلف الأحوال والأمزجة التي تعرض لي» .

(الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثاني ، قبل سنة ١٩٢٤) .

إن الجسد والتعبير متشابكان ومتلازمان . ولما كان العالم في جوهره علماً عملياً ، فإن التعبير والحالة الوجدانية ينتقلان من الأجساد إلى الأجسام (الأشياء المادية) ، بحيث وتعتبر كثير من الأشياء ، وتثير في معظم الأحيان نوعاً من المزاج أو الحالة الوجدانية .

وفي العالم العمل يكون الجسد أداة الأدوات ، بحيث تعدّ الأدوات (الألية) امتداداً لجسدي .

إننا نقوم بتشكيل البيئة تشكلاً مناسباً . ويكون للأشياء التي شكلناها جانبان ؛ فهي في الجانب الأول تشير إلى الإنتاج البشري ؛ كما تتصف في الجانب الثاني بأنها يمكن أن تخدم أهدافاً وغايات معينة . والمعنى العمل (أو النعمى) للآداة نفسها يحيل

ندوره إلى ما نأحيين . فهو من ناحية يجيل إلى بوصفى وأناه جسدية قادرة على استخدام هذه الأداة بطريقة أو بأخرى ؛ وهو من ناحية أخرى يجيل إلى كونه أناه ذات رغبات ، وقيم ، وغايات عملية ، تتصرف في تلك الأشياء المشكّلة لتحقيق هذه الرغبات والقيم والغايات : «إن عالم البيئة لا يتكون فقط من طبيعة مادية ومجموعة موحدة من الظواهر ، بل هو كذلك بيئة أقوم أنا (وغيري من الناس) بتشكيلها . إنه تغيير في شكل الأشياء يتم وفقا للغايات المقصودة ، وبأفعال غائية أو عملية ، تكشف عن الجانب المزدوج الذي أشرنا إليه . والشكل نفسه ، على النحو الذي انتهى إليه ، سواء أكان ساكنا أم متحركا ، يجيل إلى أفعال موجبة لتحقيق هدف ، وإلى إنتاج مقصود ، وينطوي على معنى غائي باطن ، وخاصة قابليته الدائمة لأن يوضع موضع التصرف من جهة الأفعال التي تتوخى غاية ؛ وذلك باعتباره أداة أولية وسيلة أخرى من وسائل التشكيل . هنا أيضا نجد الجانب المزدوج المشار إليه . فالعنى المرتبط بتحقيق غاية أو هدف يجيل إلى وأناه ذات جسد وقدرات جسدية ، ولكنها كذلك وأناه تشع رغبات ، وتصدر أحكام القيمة ، وتسعى للوفاء بأهداف وغايات» (الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثاني ، ص ٣٣٠ ، سنة ١٩٢٤) .

١٣ - لو أننا بحثنا عن مفهوم مكافئ للمهاد المعيش ببساطة ، لكان أول ما يخطر على بالنا - على الأرجح - هو الفعل أو العمل . فإذا حاولنا أن نفسر معنى العمل تبينا أنه في الواقع مواز للتجديد . ولكن كيف كان هذا ممكنا ؟ لنسأل أنفسنا ببساطة ما مقومات العمل ؟ أو بتعبير أفضل ، ما المقومات التي يدخل فيها العمل ؟ ولا ننسى أن العمل الذي نقصده هنا ليس هو العمل الشئى أو الأناى ، فالعمل يبدل على الإطلاق من شئ إلى الاتجاه إلى شئ . فقد استثير في بائع أو دافع معين ، جعلنى أصمى لتحقيق شئ ما في المستقبل . ثم إننى لأعمل إلا بالنظر إلى الآخرين الذين يعملون هم أيضا في إطار موقف معين . ولكن ما معنى الموقف الذي يوجد فيه عدة أشخاص يشتركون سويا في العمل ؟

الموقف جزء من تاريخ . ولقد نشأ وتطور ابتداء من ماض ، كما أنه يشير في ذاته إلى المستقبل . وفي الموقف تكون لدى مقاصد معينة ، وغايات أحققها بواسطة العمل ، مثل في ذلك تماما مثل الآخرين الذين يتتبعون - بوصفهم عاملين - إلى الموقف نفسه . والموقف في النهاية وضع حاضر في تاريخ .

١٤ - من الطبيعي أن يؤدى بنا هذا إلى السؤال التالى : ما هذا الذى نسميه تاريخا ؟ وهى مشكلة معقدة لا يمكن أن نتناولها هنا بكل تفصيلاتها . وقبل أن نسأل عن معنى تاريخ معين وعن مضمونه ، نود أن نطرح هذا السؤال : أين يتبين - أول ما يتبين - معنى تاريخ معين ووجدته ؟ وسنجد هذا الجواب : في تاريخ (\*) يورى كتابة أو مشافهة ؛ في حكاية ، وفى قصة (١) . والتاريخ الذى يورى ، أو يمكن أن يورى ، يمكننا أيضا أن نسميه قصة (٢) أو حكاية مروية (٣) ، وذلك حتى لا نشير الكلمة (التي تعنى التاريخ والحكاية) (٤) معاً أى غموض في المعنى

ونسأل الآن : ما الحكاية أو القصة ؟ القصة هى التي تروى لنا تاريخاً . وكما يتحول الموضوع لأول مرة إلى مهاد بفضل عبارتنا - عبارتنا التي تجعله موضوعاً للبحث - ، كذلك لا يتحول التاريخ إلى - الذى لم يصبح بعد تاريخاً بمجرد تجرّبه تجربة حية - إلى تاريخ إلا بفضل روايته أو قصته له . والقصة تروى التاريخ نفسه ، أو تقص حكاية ، بإحصاء الشخصيات والأحداث ، وذلك في تتبعها ومن جهة تتابعها . وبم يبدأ

هكذا نرى بوضوح تام كيف يدخل العمل في نسج العالم العمل .

ويتحدث هسلر في موضع ثان عن أن من طبيعة البشرية أن تعمل على تطوير نفسها ، وتضفى على العالم طابعاً إنسانياً . ما معنى هذا القول ؟ معناه أولاً أن الإنسان بطور ذاته باستمرار على المستوى النفسى وبوصفه شخصاً . ومعناه ثانياً أن هذا يرجع إلى أنه يحيا حياته في عمل متصل ، وأنه ينتج ما ينتجه نشاطه الفردى أو الجماعى . ومعناه ثالثاً أن هذا التشكيل الفعال للبيئة يتجلى على العالم معنى إنسانياً . وأنسنة العالم هذه أو خلع الطابع الإنسانى عليه يتم عن طريق التعاون المشترك مع الآخرين . فالأفراد يحققون على الدوام أفعالا ويقومون بأعمال في إطار الجماعة ومع الجماعة . ونتيجة هذه الأعمال تدخل في تكوين العالم . فالعمل إذن هو الذى يصبغ العالم بصبغة إنسانية . وبعبارة هسلر عن هذا بوضوح عندما يقول إن العالم يعرض علينا وجهه العلقى أو الروسى ؛ وهذا الوجه هو العمل . وهو كذلك ما ينتج عن العمل ، سواء أكان عملاً مقصوداً أم غير مقصود .

والواقع أن الأمر منذ البداية لا يتعلق بالصنع وحده ، ولا بالفعل الأناى ، بل يتعلق بالعمل الشخصى الذى يوقن رابطة الفرد مع الآخرين ، ويثمه على التواصل معهم ، ويتيح له أن يحقق شخصيته الاجتماعية ، وأن يكون - نتيجة لذلك - شخصا مشاركاً في جماعة نشطة (راجع الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثالث ، ص ٣٩١ وما بعدها) .

(ب)

١٥ - على الرغم من الأهمية البالغة للمنطقات التي أشرنا إليها فإن هسلر لم يستعن بها على اكتشاف العالم . ولهذا فسوف

(\*) يلاحظ أن المؤلف يعترف بمتعددة على وتر كلمة ألمانية واحدة هى Geschichte التي تعنى التاريخ ، والحكاية ، والقصة ، والخبر الروى . ولهذا لزم التنويه .



الحساب) Raconter (يحكى أو يروي)، مع العلم بأن الكلمة الأخيرة تحولنا إلى Reconter (يعيد العد والحساب) وإلى Ren-Contrer (يلتقى بـ ..) و Rendre Compte (يقدم الحساب عن ..). أما كلمة Tale (قصة - حكاية - خبر) الإنجليزية فتأتى من الفعل Tell (يخبر)، الذى يتصل كذلك بالعد. إن المرء يعيد العد ويقوم بالحصر والإحصاء؛ وهذا يوضح التبرير (أو تقديم كشف الحساب). والماضى يُستعاد روايته أو يُعاد وضعه - من جديد<sup>(١٠)</sup>. وبذلك يمكن أن يُقال أو يُستجوب على نحو ما تُسجل شهادة الشاهد، بل إن الماضى الذى تعاد قصته أو يُعاد وضعه (في الحاضر) يمكن أن يقدم الشهادة (عما جرى فيه). والكلمات Conte في الفرنسية و Count في الإنجليزية تأتيان من العد. ولا شك أن الكلمة الفرنسية Raconter تردد أصداء العد وتقديم الحساب أو التبرير واللقاء. فغير اللقاء لا يمكن أن أقوم بهذا أو ذاك.

١٧ - إن الشيء الذى تكاد القصة تخفيه هو النهاية. فالقصة لا تتوقف عند نهاية حقيقية، أو لا تنقطع انقطاعاً، وإنما تنتهى إلى نوع من الحاضر الذى حكى لنا أصله. فالنهاية تقع إذن في الحاضر.

ويصدق نفس الشيء على المستقبل. فلو أرادت القصة أن تحكى المستقبل لما جاز لها أن تتوقف، ولكان عليها أن تواصل الحكى. لكن المستقبل لن يكون عندئذ هو المستقبل، بل سيكون ماضياً حكيماً. إن المستقبل في القصة أشبه ما يكون بامتداد الحاضر الذى تتوقف عنده القصة. فالقصة تقودنا إذن إلى حاضر لم يقص (لم يحكى)، حاضر مفتوح، متعالٍ على الزمان إن صح هذا التعبير.

١٨ - هكذا يكون الموازى المقابل للمهاد - الذى يمكن تجربته تجربة خالصة - هو حكاية أستطيع أن أروها أو أسمع غيرى يروها.

أما عن العمل فيمكننى - موازاةً للتحديد - أن أسميه وأحوله إلى مهاد. ويتم هذا عندما أقدمه أو أضعه في موضع الصدارة، وأجعل منه عملاً منجزاً أو تاماً. ولكن العمل لن يخرج عن كونه تحديداً نسبياً للتاريخ؛ إذ لا يوجد عمل وحيد ولا عمل من إنجاز فرد واحد.

١٩ - لتتابع الآن التحليل الموازى الذى بدأتاه.

كما أن هناك مهاداً يمكن تجربته تجربة خالصة، أى مهاداً مطلقاً، يتكون من أوقع مفرد أو من أنواع متعددة من الواقع؛ من مجموعة أو «تشكيل» من الواقع، فهناك كذلك حكاية يمكن روايتها وتجربتها تجربة خالصة بسيطة غاية البساطة، كما أن هناك بالمثل حكاية هي «تشكيل» أو مجموعة أشكال من الحكايات التى يمكن تجربتها تجربة خالصة، أى إدراكها إدراكاً مباشراً.

وقص الحكاية البسيطة يوازى التخصيص (الذى تحدثنا عنه فيما سبق). فالحكاية تبرز من حكاية شاملة في الخلفية، كما ترتبط - إذا تممت فيها عن قرب - بحكايات أخرى. بهذا

الإحصاء والقص<sup>(١١)</sup>؟ يبدأ بالحدث الأول والشخصية الأولى؛ يبدأ بالبدية. فالقصة تبدأ بتكرار البداية باعتبارها لأصل الذى انحدرت منه. وبهذا تكون القصة تكراراً واستعادة، كما يعاد وضع الماضى<sup>(١٢)</sup> في التاريخ (أو الحكاية التاريخية)، بحيث يستحضر هذا الماضى حاضره الذى كان، ويصيح التاريخ (أو الحكاية التاريخية) استعادة (إعادة وضع) وقصاً في وقت واحد. وهكذا يفسر التاريخ نفسه بنفسه عندما يستعيد أصله - عن طريق القص - ويكرره ويخصى ما جرى بعد ذلك. ونود هنا أن تقدم نموذجاً مثالياً يوضح ما نقول. فقد يحدث أن تبدأ قصة (أو حكاية) «من الوسط»، وألا يعرف الأصل فيها أبداً، ولكنها تنتهى - مهما يكن ذلك بطريقة معقدة - إلى نهايتها التى تشف عنها بدايتها (ولا ننس أن العودة إلى الأصل تظل هي العنصر الأساسى في كل «تفسير»، وأن هذه العودة تتحول في الفلسفة إلى البحث عن «الأصول» والمبادئ الأولى - «الأخاى»<sup>(١٣)</sup> بهذا تبرر القصة نفسها بوصفها هذه القصة. وبهذا أيضاً تستعيد منها المصادقة بطريقة معينة. نقول «بطريقة معينة» لأن المصادقة تبقى بطبيعة الحال هي المصادقة، ولكنها اكتسبت في القصة معناها الخاص بوصفها حدثاً «مقصوداً» يضى على الموقف أسلوباً وجديداً. والواقع أن المصادقة جزء من الحدث المفهوم فيها عينياً.

١٥ - إن الذى يستوجب التفسير والتبرير ليس هو الإمكانات العامة والمجردة، بل هو «لها والأنا» للحالة الخاصة؛ هو فردية قصة<sup>(١٤)</sup> معينة يمكن أن تجرّب تجربة بسيطة. ولا يتيسر فهم الطابع الفردي للحدث الشخصى المعيش إلا إذا نجحنا في رده إلى ما لا يقل فردية وعينية، بحيث لا يقبل أى تفسير آخر ولا يحتاج إليه. ولكنه (أى الطابع الفردي ..) يجب أن يكون واضحاً؛ ومعنى هذا أن البواعث أو الدوافع التى تحرك أبطال القصة أو شخصياتها الفاعلة ينبغى أن تكون واضحة. والدوافع يدورها تتطلب تبريراً؛ لأنها تكون في الغالب الأعم غامضة. وسبب الدافع والقصود هو مبرره. ولكن هذا يبين أيضاً أن السبب نفسه كثيراً ما يكون غامضاً وغفياً. وما أكثر ما نقف أمام الدافع متسائلين: لماذا يفعل إنسان هذا أو ذاك؟ أو لماذا أفعله أنا؟

١٦ - إن تبرير الرؤية هو الصحة أو الحقيقة. وقد بينا أن الحق لا يوجد إلا مخصصاً، وذلك بوصفه تحقيقاً (أو تأكيداً للحقيقة)، يستند إلى وحدة العالم وتجانسه (أو اتساقه). وعلى ذلك يكون «تبرير» العمل هو الكشف الخاص عن الدوافع، سواء كانت خيرة أو شريرة، اعتماداً على وحدة القصة نفسها واتساقها. ولا بد أن يتم إدراك هذه الدوافع في سياقها الترابط. وفي هذا تكمن وحدة القصة. إن القصة تفسر نفسها وتقدم الحساب عن نفسها. ولهذا نلصص العلاقات والروابط العميقة بين المعانى المختلفة التى تدل عليها كلمة القصة والقص في اللغات الأوروبية المختلفة مثل: Erzählung (قصة)، Tale (حكاية أو خبر مرورى)، Récit (قصة)، Conte (قصص)، Count (محصّر أو محصى)، Account (يقرر أو يُعد أو يقدم

حاولت أن أتصور بداية الزمان ليقبت دائماً «ق» الزمان .  
ويصدق نفس الشيء إذا حاولت أن أتصور نهاية الزمان . وكلما  
تصورت البداية أو النهاية بقيت داخل صورة الزمان .

ولما كان للحكايات والتاريخ صورة الزمان ، فإن بداية ونهاية  
التاريخ الذى توجد بداخله ولا يمكن أن تعطى للزمنية .  
ويصدق هذا على تاريخ حياتى الخاصة المجزأة للعالم . فانا مثلاً  
لا أعرف شيئاً عن مولدى إلا من الآخرين . كما أن موقى لم يغط  
لى . ويصدق نفس الشيء صدقاً أعم وأشمل على «الداخل»  
المطلق المستقل الذى توجد فيه كل الحكايات .

إن المهاد المطلق قد أعطى لى في تجربة خالصة بسيطة .  
ويمكننى أن أقص «التاريخ المطلق باعتباره تجربة خالصة حية»  
ولكننى لن أستطيع أن أقص بداية التاريخ المطلق المستقل ونهايته  
بصورة حقيقية وأقية . ولهذا لا يمكن أن يقص التاريخ المطلق  
والمستقل - باعتباره «الداخل» المطلق المستقل - على نحو ما  
يقص التاريخ «الزمنى» (أو التاريخ الواقع فى الزمان) .

٢٣ - ان التاريخ المطلق والمستقل يفجر صورة الزمان ؛  
وبهذا يملو على الزمان ويتجاوز . وكما أن العالم فى رأى هيرل  
هو «العالم» (الترانسدندنس) ، فالتاريخ المطلق كذلك هو  
«العالم» .

هكذا نجد أنفسنا أمام هذا السؤال العسير : كيف يتيسر  
إدراك هذا «الداخل» المطلق والمستقل ؟ فكما أن العالم ليس مهاداً  
يمكن أن يجرب تجربة خالصة بسيطة ، كذلك التاريخ المطلق  
والمستقل - وهو «الداخل» الذى يحتوي جميع الحكايات  
(التواريخ) - ليس حكاية (تاريخاً) يمكن أن تقص أو تروى رواية  
خالصة بسيطة .

٢٤ - ما هذا الذى يحتوي البداية والأصل اللذين يتجاوزان  
الزمان ، كما يشتمل على النهاية المفتوحة التى تتخطى الزمان  
أيضاً ، دون أن يكون فى المستطاع قصه أو روايته بالمعنى الحقيقى  
لهذه الكلمة ؟ الإجابة تقول : إنه الأسطورة !

وكما أننا لا نملك ابتداء ولا فى أغلب الأحيان وصياً «بشيء»  
بالعالم ، فكذلك الحال مع الأسطورة . فنحن فى الغالب نجرها  
متأثرة فى شذرات ، أى فيها يسمى بالموضوعات الأسطورية ،  
دون أن نلفظ إلى ذلك . ومع ذلك فإن من الممكن تفسير بنية  
الأسطورة ، شأنها فى ذلك شأن بنية العالم

مهما يكن الأمر فقد استطعنا على كل حال أن نؤكد هذه  
الحقيقة الأساسية : كما أن الوجود - «ق» - العالم هو الأسلوب  
الرئيسى لوجود الإنسان ؛ فكذلك يمكن أن نقول إن  
الوجود - «ق» - الأسطورة أسلوب أساسى فى وجوده .

٢٥ - اسمحوا لى فى الحتم أن أعرض عليكم بعض  
الملاحظات عن البنية الأصلية للأسطورة .

سنطلق فى هذا العرض من تنهى الإنسان . والتناهى يظهر  
فى النقص . وليس المقصود بهذا أنه عيب أو «خطأ» يمكن

نكتشف علاقات الترابط العامة بين الحكايات المختلفة ، أو  
نكتشف أن هذه الحكايات يحيل بعضها إلى البعض الآخر .

٢٠ - لقد استطاع هيرل أن يميز المهاد المطلق من المهاد  
النسبى ، وأن يفرق كذلك بين التجديد المطلق والنسبى . وقد  
بين أن المهادات المطلقة بطبيعتها المطلقة ، أى يحكم كونها قابلة  
للتجربة المباشرة الخالصة ، ليست مستقلة بنفسها . فهى فى رأيه  
يحيل بعضها إلى بعض كما يحيل دائماً إلى ما يتجاوزها ؛ أى إلى ما  
تكون فيه : وهو العالم .

هنا نصل إلى هذا السؤال المهم : أين توجد الموازنة ؟ وما  
«الداخل» المطلق المستقل الذى توجد فيه الحكايات ؟

٢١ - ربما يبدو للوهلة الأولى أن هذا الداخل هو الزمان .  
وقد كنا انطلقنا من الموقف بوصفه الوضع الحاضر لحكاية ما .  
والموقف شيء صار أو خضع للصيرورة ، وأنا الذى أوجد فى  
الموقف لى كذلك «صيرورة» ، التى تسهم فى تحديد الموقف  
بالنسبة لى ، وأنا ونحن لنا مقاصدنا ، ونحن نسعى إلى شيء فى  
المستقبل ، ولنا مقاصدنا التى نتحققها بأعمالنا المتجهة إلى  
المستقبل . غير أن الزمان - وهذا ما بينه هيرل بوضوح  
تام - لا يوجد «كظاهرة» ؛ لأننى لا أستطيع أن «أراه» ولا أن  
أثامله . إن العالم ظاهرة ، وهو معطى لى ؛ أما الزمان فليس  
معطى لى ، إنه صورة العالم (أو شكله) كما هو صيرورة أنا نفسى  
(راجع الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثالث ، ص  
٣٦٢) . ومع ذلك فنحن نتكلم عن الزمان ، أى «ندركه» على  
نحو من الأنحاء . ولكن ما طبيعته التى ندركه عليها ؟

لقد بين هيرل أن الزمان هو صورة (شكل) الحياة التى تجرب  
العالم . وقد رأينا منذ قليل أن الحياة التى تجرب العالم ليست رؤية  
فحسب ، بل هى عمل أيضاً . ومعنى هذا أن الحياة التى تجرب  
العالم تجرى على هيئة حكايات (تواريخ) ، وأنها يجب أن تدرك  
بهذه الصفة . والظاهرة العينية ليست هى الزمان ، بل هى  
الحكاية (التاريخ) <sup>(١)</sup> المعيشة ، المروية ، والمعبر عنها . والزمان  
هو صورة الحكاية (التاريخ) . والزمان لا يظهر نفسه بنفسه ؛ إنه  
يعبر عن نفسه بوصفه صورة مضمون حتى . أما ما يظهر نفسه  
فهو الحى ذاته ؛ الصورة والمضمون ، الحكاية (التاريخ)  
العينية . إن الزمان - من حيث إنه صورة - كامن فيما يعبر  
عنه ، وما يقال ، وما يسمع ، وما يعيش ، وما يحكى .

٢٢ - لو بحثنا تبعاً لهذا عن «داخل» الحكايات (التواريخ)  
باعتباره ظاهرة ، لما أمكن أن يكون هو الزمان ؛ إذ ليس الزمان  
ظاهرة بل هو صورة . ولهذا يتحتم أن يكون هو الحكاية  
(التاريخ) المطلقة المستقلة .

إن ظاهرة «الحكاية (التاريخ) المطلقة المستقلة» ، بوصفها  
«الداخل» الذى يشمل الحكايات (التواريخ) ، تفجر صورة  
الزمان . ويرجع هذا إلى سبب بسيط ؛ فالحكاية - وهذا شيء  
يقتضيه معناها - يجب أن تكون ذات بداية ونهاية . أما الزمان أو  
الزمانية - بوصفها صورة - فليس له بداية ولا نهاية . ولو

يكن فيها الانتصار الشامل على النقص أو إلغائه إلغاء شبه كامل .

٢٨ - اليأس يؤكّد الأمل ؛ والأمل يؤكّد الصراع . وفي الصراع يتحول اليأس إلى أمل فعال .

إن ضياع الوفرة الأصلية منا يمكن أن يكون شيئاً من صنيع الإنسان نفسه ؛ فمن المحتمل أن تكون قد ضاعت بسبب أخطاء ارتكبها أو ذنب اقترفه . لهذا يرتبط ضياع الوفرة الأصلية واليأس بالشعور بالذنب . ولهذا أيضاً يقوم الصراع من أجل استعادة ما ضاع على الجهد المبذول للوصول إلى الخلاص من الذنب ؛ أي للوصول إلى الغفران . ويرتبط هذا الجهد أيضاً أن نحاول تجنب الوقوع في أي ذنب آخر . غير أننا لا نتجح أبداً في ذلك كل النجاح ؛ وذلك لأننا موجودون دائماً في الذنب واليأس . ولهذا السبب على التحديد كان الغفران هو عو الذنب الأساسي أو الأصلي ، وإلغاء الذنب المعنى المحدد .

ويرتبط كذلك بالأمل الفعال الذي لا يتوقف عن الصراع أن العذاب الذي ينطوي عليه اليأس والصراع يعد نوعاً من الانتقال إلى الخلاص . ذلك هو الطابع الإيجابي للعذاب ؛ للعذاب نفسه من حيث هو بداية الخلاص ، وللصراع الذي يُعدّ سيراً على الطريق نحو الخلاص ، وذلك من حيث هو صراع مقترن بالعذاب ، وعذاب تقبله الإنسان برضاء ، ومن ثم فهو عذاب فعال .

٢٩ - نلاحظ من هذا كيف يتجلى في الدراما الأصلية للأسطورة ما اتفقنا على تسميته بتاريخ النجاة أو تواريخ النجاة<sup>(١٣)</sup> . ولكن هذا لا يمنع أن تواريخ النجاة - وهذه ملاحظة مهمة - يمكن بغير شك أن تكتسب طابعاً سياسياً وتعبّر عن جوانب سياسية بالمعنى الواسع لهذه الكلمة الأخيرة .

٣٠ - بيد أن المهمة التي تضطلع بها فلسفة الظاهريات (الفينومينولوجيا) ليست هي تفسير تواريخ (قصص) النجاة . والتحليل الظاهراتي للأسطورة - الذي ألقينا الضوء على الأسس التي يقوم عليها - سوف يبيح عن الأسئلة التالية : ما الوسائل والناهج التي تعين على تصور تواريخ (قصص) النجاة ، وكيف تبدو أبنيثها الأساسية ؟ إن تواريخ النجاة أساطير رغبة شاملة . ونحن نجد بجانبها أساطير جزئية ، بل إن هناك أساطير شخصية . وسوف يتعين على فلسفة الظاهريات أن تلقى الأعضاء على مضامينها وتكشف عن قيمتها ودلالاتها على وجودنا الإنسان .

تلافيه ، بل المقصود به أن البنية الأساسية لكل موجود هي معاناة النقص - وفي - ذاته . وأكتفى بأن أذكركم بما بيناه في القسم الأول من هذه المحاضرة عن النقص الملائم لتكافؤ كل معرفة (بحيث لا نجد معرفة مكافئة لموضوعها أو مطابقة له مطابقة تامة) . ولكي نفهم بنية النقص المشار إليها بصورة أفضل ، أود أن أقدم لكم ، باختصار شديد ، ودون دخول في التفاصيل ، مثلين اثنين يلفيان عليه الضوء .

إن النقص لا يقوم على الكلية (أو الشمول) المفقّد . فاللغة مثلاً تعدّ ناقصة في ذاتها لأنها استدلالية منطقية . فهل يمكننا أن نتصور لغة كاملة ؟ هل يتسّعن أن نتخيل لغة شاملة متكاملة لا تقتصر على أن تكون لغة استدلالية منطقية ؟ إننا لنعجز حتى عن تصور مثل هذا الشمول الكلي !

ثم كيف تبدو صورة الزمان إن لم يكن في ذاته نقصاً ؟ إن المثل يقول : الزمن يهرب<sup>(١٤)</sup> . وليس معنى هذا أن الزمان يفلت أو يهرب منا ، بل معناه أنه في ذاته عابر وزائل . وحتى لو حاولنا أن نتصور الأبدية كزمن كلي فإننا لن تعدو في الحقيقة أن تكون لحظة دائمة<sup>(١٥)</sup> . وهذا هو الذي يفترضه الزمان الذي يتدفق في ذاته وينساب ويقلت حتى من ذاته .

هكذا تكون اللغة ناقصة في ذاتها ، ويكون الزمان ناقصاً في ذاته . غير أننا لا نملك حتى أن نطرح هذا السؤال : ما الذي ينقص اللغة ، وما الذي ينقص الزمان ؟

٢٦ - نحن نرى إذن ، من وجهة النظر الفلسفية ، أن النقص هو البنية الأساسية للموجود المنتهي . هذا النقص يتجسد في الأسطورة ، ويمكن أن ينقص ويُنْجَسَ ليتجسّد بذلك الشكل الأسطوري - التاريخي لدراما أصلية . ونجسد النقص بصورة درامية - تاريخية يقوم على حقيقة أن وفرة أو امتلاء أصليا قد فقدت تماماً ألبا ، وأنه يستعاد مرة أخرى بالألم والمخاطرة . ومعنى هذا أن الأسطورة لها شكل دراما أصلية تتمثل في الوفرة الضائعة ، واليأس ، والرجاء ، والصراع ، والانتصار . فالأسطورة إذن في صميمها هي أسطورة الصراع الدائم ، حتى ولو لم تظهر في هذه الصورة بل في صورة أخرى ، كأسطورة البحث على سبيل المثال . ولا يجوز بطبيعة الحال أن نفهم الصراع المذكور على أنه قوة أو على أنه مجرد قوة فحسب ، بل يجب أن يفهم منه أنه جهد لا يتوقف عن الصراع .

٢٧ - إن الهدف من هذا الصراع هو الانتصار . وليس معنى الانتصار الذي نقصده سحق العدو بالقوة ، بل معناه خلاصه من اليأس ، ومعاناة النجاة . وهكذا يرتبط الانتصار والخلاص والنجاة برباط لا تنفصم عراه . إن النجاة هي الانتصار الشامل على النقص عن طريق الأسطورة وبفضلها ، بحيث يلتقي الأصل والتالية . وما النجاة في نهاية المطاف ؟ إنها الانطلاق من المقدس بوصفه الأصل في وجودي ، والوصول إلى المقدس بوصفه تالياتي . ومفهوم النجاة ، أو بالأحرى فكرته ، ليست فكرة غير محددة فحسب ، بل يتختم أن تكون غير محددة ؛ إذ

## هوامش

(١) ينص المؤلف على الكلمتين المقابلتين بالفرنسية والإنجليزية وهما :  
a story, une histoire

(٢) ينص المؤلف هنا على المقابل الفرنسي للكلمة Récit

(٣) ينص المؤلف هنا على المقابل اللاتيني للـ Narratio الكلمة القصة .

(٤) وهي كلمة Geschichte الألمانية .

(٥) يلاحظ هنا أن المؤلف يقرب كلمة القصة بالألمانية Er-Zählung من

كلمة الحصر أو الإحصاء Auf-Zählung ، وذلك على طريقة

الظاهر يأتين عموماً ويُعَدَّجَز بوجه خاص . ولا حاجة للإشارة إلى

صعوبة التعبير عن هذه الاشتقاق والتعريفات في اللغة العربية . .

(٦) يعود المؤلف إلى تخريج معان مختلفة من كلمة Récit الفرنسية التي تعني

القصة وتدل في الأصل على إعادة وضع ما مضى في الحاضر

Récit-Citer .

(٧) يستعمل المؤلف كلمة Archai اليونانية التي تدل على الأصول . وغنى

عن الذكر أن البحث عن الأصول والبدائيات الأولى هو روح فلسفة

الظاهريات ومنهجها ، حتى لقد سماها مؤسسها هرسل علم البدائيات

وعلم آثار الوعى . .

(٨) أكثر ما سبق قوله من أن المؤلف يستعمل في الغالب كلمة

(٩) يستخدم المؤلف هنا فعل القصص في اللغة الفرنسية Réciter-  
صيفته الألمانية Re-Zitieren بالمعنى السلى سبقت الإشارة إليه وهو  
إعادة الوضع .

(١٠) يلاحظ كما سبق أن المؤلف يستعمل كلمة Geschichte التي تعني

التاريخ كما تعني الحكاية . وقد أبقيت على المعنى الثانى في صلب

النص ، مع وضع الأول بين قوسين ؛ لأن المقصود في النهاية أن

الأسطورة تشمل الحكايات في داخلها كما يشمل العالم في تحليلات

هرسل الموجودات داخله . .

(١١) ينص المؤلف على الأصل اللاتينى لهذا المثل : Tempus Fugit

(١٢) ينص المؤلف على الأصل اللاتينى لهذا التعبير Nunc Stans ، ويمكن

تعميمه بالآن الساكن أو اللحظة الثانية الدائمة ، على نحو ما نتصور

السرمدية لحظة أو أنا كلياً ثابتاً في مقابل الحركة الدائمة للحظات

الزمن وآثاته .

(١٣) هي القصص الدينية المقدسة ، وخصوصاً قصة حياة السيد المسيح

وعذابه (Heiligeschichte)



# اللغة والنقد الأدبي

## تمام حسان

حين يكون العنوان «النقد الأدبي واللغة» يجرى الكلام من حيث المبدأ على النقد الأدبي بقصد الكشف عن ارتباطه باللغة ؛ وحين يأتي العنوان في صورة «اللغة والنقد الأدبي» يدور الكلام في الأساس عن اللغة بغرض الكشف عن مجال الانتفاع بنتائجها في النقد الأدبي ؛ ولما كان عنوان هذا المقال على هذه الصورة الثانية ، أصبح المطلوب أن نتكلم عن جدوى الدراسات اللغوية في مجال النقد الأدبي . وما من شك في أن الدراسات اللغوية بصورتها التقليدية لم تكن عقيماً ، بل إنها قدمت للنقد القديم من الأفكار والأصول ما مكنته من البقاء عبر القرون . ولما ظهرت الاتجاهات الحديثة في النقد ، وأراد أصحابها أن يكشفوا عن النقص الذي زعموه في النقد القديم ، لم يجدوا من المطاعن ما يدمغونه به إلا أنه نقد لغوي الطابع ، لا يكاد يتخلص من ربة الدراسات اللغوية على نحو ما كانت هذه الدراسات في القرون الإسلامية الأولى . وإثما جاء هذا الطعن على النقد القديم من جهة أنه لخص عطاءه في قواعد البلاغة العربية حتى لم يعد قادراً على التطور ولا سيما بعد أن تطور النقد الحديث في مجالات عدة متكاملة ، جعلت النظرة النقدية كألوان الطيف تأخذ من كل شيء ما تحتاج إليه ، فتنفع بالدراسات النفسية والاجتماعية والأخلاقية والدينية واللغوية والدوقية والجمالية الخ .

من وظائف لغوية ، ونزعات نفسية ، ورموز اجتماعية ، وموضات جمالية الخ ؟ وهل يمكن لنا - إذا تجاهلنا البناء اللغوي والوظائف اللغوية - أن نصل إلى فهم صحيح لما عدا ذلك من النزعات والرموز والموضات ؟ إن النص الأدبي كالجسم الإنساني ، لا يتصف بالجمال إلا إذا تحققت له الصحة ؛ ولا يكون المنظر الجميل للجسم العليل . ومن هنا حق لنا أن نتوقع عطاء لغوياً في مجال النقد ، يبدأ من أصوات النص ، فيمر بمقاطعها ، وصيغ كلماتها ، ومعاني مفرداته ، وعلاقاتها في السياق ، وتركيب جملة ، وأسلوب أدائه ، وتناسب عناصره ، وملاءمته لظروف استعماله ؛ كل ذلك قبل أن يشير الانتباه

ويتقدم الدراسات اللغوية الحديثة في القرنين الأخيرين وتشعبها وامتداد أطرافها ، أصبح مفهوماً أن النظرة اللغوية إلى الأدب ربما حلت من المشكلات النقدية ما كان منذ قليل بحاجة إلى حقائق علم النفس أو علم الاجتماع أو غيرها . وما ظنك بهذه الدراسات إذا كان من عدها ما يعرف باسم علم اللغة النفسي Psycholinguistics وعلم اللغة الاجتماعي Sociolinguistics وعلم الأساليب Stylistics ؛ أفما تزال ، وهذا شأنها وتلك أبعادها ، قاصرة عن العطاء في مجال النقد الأدبي ؟ ثم إن علينا أن ننظر في تكوين الرسالة التي يتلقاها المستدق من الأديب ؛ فهل نراها إلا بناء لغوياً يشتمل على مضمون مركب

شيء إلى اللغة في عمومها . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فإن نسبة العطاء إلى الأنظمة الفرعية سيليقي ضوءاً كاشفاً على دور الدراسات العربية القديمة في حقل النقد ، ويظهر تطور النقد العربي القديم بخطوات تتسجم مع تاريخ ظهور فروع هذه الدراسات ؛ بمعنى أن النقد في البداية كان نحوي الطابع ، وأنه استظل بعد ذلك بظل دراسة الإعجاز القرآني ، ثم تطور إلى الطابع الجمالي الذوقي ، ثم أصبح صناعة ذات قواعد مضبوطة قلما تتيح للمرء مغامرة ذوقية فردية ، وأصبحت هذه الصناعة ذات شواهد كشواهد النحو ، تبرز القاعدة ولا تشهد الملكة .

وقبل أن ندخل في اختبار كل نظام من أنظمة اللغة لنظهر عطاء للنقد الأدبي ، يجدر بنا أن نشير إلى قضية غاية في الأهمية من حيث تتصل بحرية الأديب والتزامه . وذلك أن اللغة عربية ، يجرسها المجتمع ، ويغار عليها فلا يسمح فيها بالتشويه أو التحريف أو الحرية الفردية . وللمجتمع في غيرته على لغته عقوبات يفرضها على من ينتهكها من الأفراد ؛ منها عدم الفهم ؛ ومنها السخرية ؛ ومنها الرفض والاحتجاج ، والاهتمام بالشذوذ والمروق والزق والحماقة ، والكف عن التعامل ، وتجنب الصحة ، وعدم الإسهار الخ . ولكن الأديب أديب بالإبداع والابتكار ، وهو يبدع فعلاً ويتكبر باللغة وفي اللغة . أما إبداعه باللغة ، أي بواسطتها ، فأمر هو موضع القبول والتسليم ، ولكن التساؤل يدور حول إبداعه في اللغة ؛ ما طبيعته . فهل يحق للأديب أن يتبدع في اللغة صوتاً أو أداة أو كلمة أو ضميراً أو صيغة صرفية أو تركيباً لم يسبق إليه ؟ وهل يجوز له أن يجمع بين المتناقض فيصف الضمير أو يجعله مضافاً ، أو يحذف دون دليل على المحلوف ؟ وهل يقبل منه أن يرتكب بعض المفارقات المعجمية فيسند اسماً إلى غير من هو له ، فيقول مثلاً «سات الحجر» أو «فرح الخشب» ؟ وهل يفضي الناقد عن ترخص الأديب في قرائن المعنى ، كالإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام الخ ؟ وهل للأديب أن يخالف قواعد صياغة المفردات فيقول مثلاً : «مدِينة» بدل «مدِين» ، و«بْنَاء» بدل «بْناء» ، و«وعدة» بدل «عدة» ؟ وإذا فصل شيئاً من ذلك فما موقف الناقد من هذا الأديب ؟ إن من الصعوبة بمكان أن نسوق جواباً شاملاً لكل ما تقدم ، إما إيجاباً وإما نفيًا ؛ لأن كل مفارقة لجادة الصواب من الأنواع المتقدمة تتطلب نظرة خاصة وجواباً خاصاً ، كما يتوقف حسنها وقبحها على ظروف ارتكابها ، بحيث تعد خطأ في بعض الظروف وخصبة مقبولة في بعضها الآخر ، وتحسب خطأ من أديب وإبداعاً من أديب آخر قد يكون أكثر من الأول مهارة في التعبير وخبرة بطرق الأداء اللغوي . وهكذا يكون التزام الأديب أو حرية في مجال الاستعمال اللغوي أمراً نسبياً لا تجزئ في إجابة واحدة في جميع الظروف والأحوال .

ندخل بعد هذا فيما نحن بصدده ، وهو عطاء الدراسات اللغوية للنقد الأدبي . ومن المعلوم أن فروع الدراسات اللغوية

للتنزعزعات والنزعات والإشارات والإيماءات والرموز والموضات ، وما قد يرد على بالك مما عدا ذلك . وإذا كانت الصورة الزيتية مؤلفة من الأصباغ ، وهي مادية محسوسة يمكن لها بالنسجام تجاورها وتكاملها أن تولد الإحساس بالجمال ، فإن أصباغ الأديب إنما هي اللغة . ومن ثم كان على الصورة الزيتية والنص أن يبدأ بادية حسية لينتهي نهاية فنية إبداعية .

علينا الآن أن نتلمس الكشف عن عطاء الدراسات اللغوية في حقل النقد الأدبي ، وأن نوضح للقارئ الكريم قيمة هذا العطاء وغناؤه في هذا الحقل . واللغة كما قد يعلم القارئ «بنية» ومعنى أنها بنية أنها نظام تكامل عناصر تكوينه تكاملاً يجعل البنية جامعة مانعة . فاما أنها جامعة فذلك كونها «لا تنفقر» إلى شيء من خارجها لتستعين به على أداء وظيفتها الكبرى وهي الاتصال . فالعربية مثلاً غائية عما عداها من اللغات ؛ إذا لها أصواتها وأقسام كلماتها ، ونظام صيغها الصرفية ، ومعاني هذه الصيغ ، ولها أصولها وزواجرها ، ونظام اشتقاقها ، وعلاقات سياقها ، وقرائن أبوابها وأزمنة أفعالها ، وحقولها المعجمية التي تتمثل بها ثقافة مجتمعيها ، ولهم جرا . فليس باللغة العربية حاجة إلى أصوات أجنبية مثل P أو V ، وليست بحاجة إلى قسم جديد من الكلم ، مثل adverb ، وليست تنسج لصيغ صرفية جديدة ، أو وسائل جديدة لصياغة المفردات ، كان تعتمد على الالتصاق affixation وهكذا . ومعنى أنها مانعة ترفض كل هذه العناصر الدخيلة على طرق تركيبها «فلا تقبل» أداة تعريف غير آل ، ولا ضميراً غير ضمائرهما ، ولا قاعدة نحوية غير قواعدها الخ . وحاصل ذلك أن كونها جامعة معناه أنها «لا تنفقر» ، كما أن معنى كونها مانعة أنها «لا تقبل» . فإذا اتفقنا على أنها لا تنفقر ولا تقبل فقد عرفنا كونها بنية .

واللغة نظام أكبر ، مؤلف من أنظمة فرعية ، كنظام الأصوات ، ونظام المقاطع ، ونظام النبر ، ونظام الصيغ ، ونظام الاشتقاق ، ونظام أقسام الكلم ، ونظام النحو الخ . فمثلها كممثل الجسم الإنسان ، الذي يمثل نظاماً حيوانياً ذا وظيفة كبرى وهي تحقق الحياة ، ولكنه مؤلف من أنظمة فرعية ، منها النظام «أو الجهاز» الهضمي ، والإفرازي ، والسدري ، والتنفسي الخ . وفي كلتا الحالتين (حالة اللغة وحالة الجسم الإنساني) تتكامل الأنظمة الفرعية فيفتقر كل منها إلى أداء النظام الآخر لوظيفته ، ولو بطل عمل أحد الأنظمة لاستحال على النظام الأكبر أن يحقق وظيفته التي قام من أجلها ، وهي «الاتصال» بالنسبة للغة ، «ودوام الحياة» بالنسبة للجسم الإنساني .

ولما دعانا إلى هذا النوع من التقديم للموضوع أننا نريد أن نبني موضوع المقال على طرح ما يعطيه كل نظام فرعي على حدة للنقد الأدبي ؛ لأن نسبة العطاء إلى الأنظمة الفرعية ستتمتع عرض الموضوع نوعاً من التنظيم قد لا يتحقق له إذا نسبنا كل

علم اللغة الحديث *Economy of effort*. وهذا الاتجاه العام الشامل ربما شمل كثيراً من الظواهر الموقعية التي تسعى اللغة من نخلها إلى تبسيط النطق على المتكلم<sup>(٣)</sup>. وقد تضطرر صور الاستعمال المبسر إلى العدول عن أصل أو كسر قاعدة بقاعدة أخرى. فمن أمثلة العدول عن الأصل بقاعدة ما نراه في الإدغام حين يتوالى الأصلاان، كما في «أردتم»؛ إذ نجد الدال والتاء وهما (أصلاان) يخرجان من مخرج واحد فيكون تحقيق النطق بهما ثقبلاً، فيسعى الاستعمال إلى العدول عن أصل الدال إلى إدغامها في التاء حتى يصبح الصوتان معاً كأنهما تاء مُشدَّدة، وذلك بحسب قاعدة إدغام المثليين والمقارئين.

ومن العدول عن الأصل بقاعدة أيضاً ظواهر الإدخال والإبدال، والنقل والقلب، وعدم ظهور الحذف، والمناسبة، وعدم ظهور الحركة للنقل في الإعراب، وكل ذلك إجراءات صوتية تحكمها قواعد تنتمي إلى المبدأ العام المسمى «طلب الخفة»<sup>(٤)</sup>. أما العدول عن قاعدة بقاعدة أخرى فينبضح في ظاهرة التخلص من التقاء الساكنين طلباً للخفة. ذلك أننا لو نظرنا مثلاً إلى فعل الأمر في جملة مثل «اكتب الدرس» لوجدنا القاعدة الأصلية تحكم لفعل الأمر بالبناء على السكون؛ ولكن في توالي الباء في آخر الفعل، واللام الساكنة التالية لها في النطق، ثقل يدعو إلى طلب الخفة. ومن هنا يسعى الاستعمال إلى هذه الخفة بكسر الباء، بحسب قاعدة تسمى قاعدة التخلص من التقاء الساكنين. وهذا إجراء صوتي، يساق في خدمة النظرة النقدية إلى النص، ليكون من إجراءات نقد الصحة لا نقد الجمال.

ومن ظواهر طلب الخفة رصد الضوابط التي تضبط توالي الأصوات في تأليف الكلمات المفردة؛ وهي الظاهرة التي تسمى «حسن التأليف» أو ما يسمى في الدراسات الحديثة *Euphony*. وقد عني بدراسة هذه الظاهرة ابن دريد صاحب الجهمرة من القدماء، ثم اثنان من أكابر علماء مصر هما الشيخان بهاء الدين السبكي صاحب عروس الأفراس، ورجل الدين السيوطي صاحب المزه، وإن تمثلت عنايتهم ثانيها في النقل والتعليق على ما قاله الأول في عروس الأفراس، وهو شرح على المفتاح للسكاسكي.

يقول السيوطي في المزه (١١٥): «اعلم أن الحروف إذا تقاربت خارجها كانت أثقل على اللسان منها إذا تباعدت؛ لأنك إذا استعملت اللسان في حرف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الزلافة لفتهت جسماً واحداً وحركات مختلفة. ألا ترى أنك لو ألقت بين الهزلة والهاء والحاء فأمكنك لو جُدَّت الهزلة تتحول هاء في بعض اللغات لقرعها منها، نحو قولهم في «أم والله»؛ وهم «الله»؛ وقالوا «أراق» و«هراق»؛ ولو جُدَّت الهاء في بعض الألسنة تتحول. وإذا تباعدت مخارج الحروف حسن

تعدد بتعدد الأنظمة اللغوية، وتندرج بتدرجها، بحيث ترى دراسة الأصوات تمثل الخطوة الأولى في هذه الدراسات؛ لأنها تتناول صغريات وحدات التحليل اللغوي من الأصوات والوحدات الصوتية والمقاطع الخ. ثم تليها دراسة الصرف، وهي تتناول مباني المفردات، ثم النحو، وهو يتناول العلاقات في التركيب. وهناك الدلالة التي تشمل دلالة المفردات (في المعاجم)، ودراسة الدلالة الاجتماعية للتركيب بكل ما يحيط به من المقام الذي حدث فيه الاتصال اللغوي. ثم هناك أيضاً دراسة الأساليب اللغوية وما يتعلق بها من اعتبارات نفسية واجتماعية. دعنا - من ثم - نعرض عطاء كل فرع من هذه الفروع للنقد الأدبي.

لقد كشفت الدراسات الصوتية المعاصرة الشيء الكثير عن دور الأصوات اللغوية في مجال صحة النص رجاله. فإما في مجال الصحة فقد اتضحت من خلال هذه الدراسات صلة الصوت بالفروق القائمة بين المفردات من حيث المعنى؛ ومن ثم أصبح «الاستبدال» في عرف المحققين، أو «المعاينة» التي عرفها النحاة العرب، وسيلة من وسائل الكشف عن الوحدات الصوتية التي تعين على التفرقة بين المعاني<sup>(١)</sup>. فالفرق بين «ساح» و«صاح»، وبين «مال» و«نال»، وكذلك بين «قال» و«قاده» أو «قاله» و«قيل» فروق صوتية أدت أولاً إلى معرفة أن السين والصاد وحدتان مختلفتان، وكذلك الميم والنون، ومثلها اللام والدال، وكذلك ألف المد ويؤء. وعرفنا من هذه الدراسات كيف تفرق في الفهم بين «الصوت» و«الوحدة الصوتية»<sup>(٢)</sup>، وأنه إذا جاز لوحدتين صوتيتين في بعض المجالات أن تشتركا في مخرج واحد فإن هناك من الحلول ما يمكننا من نسبة الصوت المنطوق في هذا المخرج إلى إحداها. فإذا كانت النون في «ينبغي» تنطق كما تنطق الميم (أي في مخرج الميم) فإننا سنعلم من موقع الصوت (وهو موقع نون المطاوعة) أنه ينتمي إلى النون لا إلى الميم. وإذا كان الصوت الشبيه به في «عنبر» ينطق في مخرج الميم أيضاً فإننا سنعلم من جمع الكلمة جمع تكسيري على «عنابر» أن الجمع رد الصوت إلى أصله، أو بعبارة أخرى إلى مخرجه الذي ينسب إليه نظام اللغة. ويقال مثل ذلك أيضاً في «أنبوبة» و«أنايب». ولكن ذلك قد يصعب في الكلمات العامة مثل «أنبوبة» (صاحبة من ضرواحي القاهرة)؛ إذ لا سبيل إلى التحقق مما إذا كان أصلها الميم أو النون إلا من خلال ما نعرفه من طرق تأليف حروف الكلمة الواحدة من كراهية توالي المثليين أو المقارئين. وما دامت الميم والباء من مخرج واحد فأغلب الظن أن اسم هذه الضاحية بالنون. والذي نسعى إلى إيضاحه هنا أن الدراسات الصوتية تضع هذا النوع من النظر في متناول يد الناقد كما تضع بين يديه أموراً أخرى كالتى نسوقها فيما يلي.

لعل أكبر اتجاه شامل يصنعه علم الأصوات اللغوية في خدمة النقد الأدبي هو ما يسميه النحاة العرب «طلب الخفة»، ويسميه

إلى قراء هذا الشعر ماعدهو بساطة وصدقاً . وإذا كان القدماء قد فطنوا إلى ما للأصوات من قيمة في الحكم على الشعر فإن ذلك كان منهم اعترافاً بدور الدراسة اللغوية في النقد ، أو إلهاماً بهذا الاعتراف .

والذي يقال عن السلاسة يصدق أيضاً على جرس صوت آخر هو الجزالة . وكما كانت السلاسة صفة لشعر البحرى ربما كانت الجزالة صفة لشعر المتنبي ؛ وهو شعر صاحب مئين البنية اللغوية ، تكاد تسمع صياحه حتى في صمت صفحات الديوان ، إذ يصره الأعمى ويسمعه الأصم ، ويسهر الناس من جرائه ويختصمون . على أن القدماء وإن سهروا واختصموا من جراء هذه الظواهر في الأدب لم يكادوا يضعون لها المصطلحات المضبوطة وإنما غفلوا ففهم لها بطائفة من المجازات والتخييلات ، أشاروا بها إلى وجود الظواهر ولم يحددوا مفاهيمها ؛ فقالوا : حسن الديباجة ، طلي العبارة ، مئين النسخ ، قوى الأسر ، رقيق الحاشية ، له ماء ورونق<sup>(٧)</sup> . ولكن الدراسات اللغوية الحديثة ربما أدلت بذلونها في هذا الشأن ، فتكلمت عن ظواهر عديدة ، كتقارب الأبعاد بين مقطعين وقع عليها النبر ، مما يأتي بإيقاع منتظم للكلام (وهو غير الوزن طبعاً) ، وكاختيار الكلمات في ضوء طول المقاطع وقصرها ، بحيث تنسجم الكلمة المختارة بحكم تركيبها المقطعي مع نوع الغرض الذي سبقت من أجله ، وإن كان ذلك محدود الاستعمال في اللغة العربية ، نظراً لتقارب طول البنية المقطعية فيها ، ولأن المقطع العربى الطويل بنوعيه (كالمقطع الأول من «طامة» ومثل كلمة «قبل» و «بعده» ساكنتى الآخر) لا يبلغ طول بعض المقاطع في اللغات الأخرى .

ومن ظواهر طلب الحفة التى تستحق أن يشار إليها في الكلام عن عطاء الدراسات اللغوية للنقد طاهرة مناسبة الصوتية<sup>(٨)</sup> ، ومن أمثلتها حركة ضمير الغيبة ، وإشباع ضمير الغائب المفرد والجوار والإيتباع ، وغير ذلك مما يجده القارئ في كتابي : «اللغة العربية معناها ومبناها» ؛ فالملامح أن الهاء في ضمير الغيبة تضم إذا سبقها فتحة أو ضمة أو ساكن غير الياء نحو له وكتابه ومنه ، ولكنها تكسر إذا سبقها كسرة أو ياء ساكنة ، نحو يو وعليه ، وكذلك ثم وكتائبهم ومنهم ، ولكن بهم وعليهم . وكذلك يخفض الإشباع وعنده حركة ضمير المفرد الغائب بقاعة ؛ فإذا جاوره سكون قصرت حركته ، وإذا لم يجاوره السكون أشبع . ويبدو ذلك في له وبه وعليه وهذا في الكلام العادى ؛ أما في الشعر فالأمر يخفض لوزن الشعر ؛ فإذا دعا الوزن إلى الإشباع أشبع الضمير أبنا ما كان ما قبله أو بعده والعكس صحيح ؛ بل إن ذلك يصدق على ألف ضمير الغالبة أيضاً في الشعر . ومن المناسبة الإيتباع ، نحو حصص بيض ، وشذر مدر ، وعطشان عطشان ، ونحو ذلك مما لا يبرر شائنة الكلمتين فيه إلا إرادة الوصول إلى المناسبة الصوتية . وربما كان

التأليف . «واعلم أنه لا يكاد يجيء في الكلام ثلاثة أحرف من جنس واحد في كلمة واحدة ، لصعوبة ذلك على المستهم»<sup>(٩)</sup> .

وزاد السبكي على ذلك ما رواه عنه السيوطى (المزهر ١١٥) من أن الكلمة إذا كانت ثلاثية فتركيبتها اثنا عشر . وقد قسم المخارج إلى ثلاث مجموعات : العليا والوسطى والدنيا ، وجاء بالاثني عشر تركيباً على النحو التالى :

فاه الكلمة	عينها	لامها	المثال
١ - المخرج الأعلى	الأوسط	الأذن	ع د ب
٢ - الأعلى	الأذن	الأوسط	ع ر د (لعله ع ب د)
٣ - الأعلى	الأذن	الأعلى	ع م هـ
٤ - الأعلى	الأوسط	الأعلى	ع ل ن (لعله ع هـ ن)
٥ - الأدنى	الأوسط	الأعلى	ب د ع
٦ - الأدنى	الأعلى	الأوسط	ب د ع
٧ - الأدنى	الأعلى	الأذن	ف ع م
٨ - الأدنى	الأوسط	الأذن	ف د م
٩ - الأوسط	الأعلى	الأذن	د ع م
١٠ - الأوسط	الأذن	الأعلى	د م ع
١١ - الأوسط	الأعلى	الأوسط	ن ع ل
١٢ - الأوسط	الأذن	الأوسط	ن م ل

ثم يقول إن أحسن هذه التركيبات الأول فالعاشر فالسادس وأما الخامس والتاسع فهما سيان في الاستعمال ، وإن كان القياس يقتضى أن يكون أرجحهما التاسع ، وأقل الجميع استعمالاً السادس .

ويصرف النظر عما لاحظته على هذه الخطة في كتابي اللغة العربية معناها ومبناها (٢٦٩) فإن هذا يعد نموذجاً للتفكير في ظاهرة «حسن التأليف»<sup>(١٠)</sup> . ولعل ذلك نفسه يمكن استعماله في دراسة المعادلة أو تنافر الحروف cacophony التى تعد أيضاً من مباحث الدراسات اللغوية التى انتقلت إلى النقد فدخلت في نظره إلى نقد النصوص الأدبية نقداً لغوياً .

وهذا المبدأ الصوتى ذاته هو الذى يسود اختيار الكلمة الشعرية المفردة ، وسلاسة الكلمات المتجاورة . وقديماً أطرى الناس شعر البحرى ؛ قالوا إنه خفيف على اللسان عند إلقائه ، وعلى الأذن عند سماعه ؛ وردوا ذلك إلى حسن انتقاله للكلمات ، وحسن رصفه للتركياب ، كما رده إلى جمال أخيلته ، وحسن توليده للمعاني . وعاب القدماء على أبى تمام إسرافه في البديع حتى جعلوا شعره كالعروس التى تنوء بحليها ، وعلى المتنبي اختيار كلمات مثل «الجريش» ، ورواها شعر عدى بن زيد لنا ، ونسبوا إلى زهير من التنقيح مادها إليه . ما لاحظته من سهولة الفاظها وحسنها ، وميزوا في غزل العذريين جرساً صوتياً خاصاً ، حمل



والمشترك اللفظي، والجناس التام، والجناس الناقص، والتورية، وأسلوب الحكم، والاستخدام<sup>(١١)</sup>.

وهكذا يكون الجانب الصوتي للغة منبعاً ثراً لتيار النقد الأدبي وربما كان ذلك كذلك لأن اللغة في أساسها منظوقة، فمادتها الأولية هي الأصوات، وأن الكتابة حدث تاريخي طرأ على الاستعمال اللغوي المنطوق فلم يكن أكثر من بديل ردىء للكلام السموع.

نتنقل إذاً من استعمال المادة الصوتية في النقد الأدبي إلى ما يمكن أن يقدمه النظام النحوي للغة من عون للناقد. وإذا كنا قد نسبنا بعض الأبواب التقليدية في الصرف إلى الجانب الصوتي من اللغة، مثل الإعلال والإبدال، والنقل والقلب والحذف، وحركة ضمير الغائب وإشباعه السخ، فإن الذي يبقى لنا في الصرف أبواب أخرى مثل أقسام الكلم، والجمود والاشتقاق، والتجرد والزيادة، وصيغ المشتقات، وإسناد الأفعال، ونحو ذلك. ولكل من هذه الأبواب مواقعه في الاستعمال، بمعنى أن السياق النحوي يتطلب (بالنسبة لأقسام الكلم) مثلاً أن يكون الفاعل وثائبه اسمين، وأن يسبقها فعل؛ ويتطلب (بالنسبة للجمود والاشتقاق مثلاً) أن تكون الحال مشتقة، والتمييز جامداً؛ ويتطلب (بالنسبة للتجرد والزيادة) أن يكون لكل زيادة في المعنى زيادة على الأصول الثلاثة مناسبة لها؛ فالسين والتاء للطلب، والنون الساكنة للمطوعة، وحروف المضارعة للمضارعة، وهكذا. ويتطلب (بالنسبة للصبغ مثلاً) أن يكون المفعول المطلق مصدراً من مادة الفعل، وأن يكون المفعول لاجل مصدراً من غير مادة الفعل، وهلم جرا. ويتطلب (بالنسبة لإسناد الأفعال) أن يكون للفعل صورة مع كل ضمير وأن يظهر الضمير حيناً ويستتر حيناً آخر الخ<sup>(١٢)</sup>.

كل هذه المطالب يدخل في النحو تحت ما يسمى قرينة البنية أو قرينة المعنى الصرفي؛ وكثيراً ما يوضع ذلك في كتب النحو على صورة شروط للأبواب النحوية، كأن يقال: «من شروط الفاعل أن يسبقه فعل مبنى للعلوم، ومن شروط نائبه أن يبنى الفعل معه للمجهول». ولكن النحو لا يقوم على قرينة البنية فقط، وإنما يعتمد على قرائن أخرى أيضاً، مثل الإعراب، والمطابقة، والربط، والرتبة، والتضام، والأداة، والنعمة في الكلام المنطوق. وهذه القرائن تدل متضافرة متعاونة على المعنى النحوي، فلا تنتقل واحدة منها أبداً كانت بهذه الدلالة؛ لأن استقلال قرينة واحدة بالدلالة على المعنى يتحدى الانتباه الإنسان، ومن ثم تتعاون القرائن على بيان المعنى (أن تخفى إحداها فتعوض إحداها الأخرى). فمثل القرائن النحوية في ذلك مثل الأغراض المتعددة للغة الواحدة؛ إذ لا يكفي الطبيب بدرجة الحرارة ليحدد المرض؛ وإنما يعمل على أن يضم إلى درجة الحرارة قرائن أخرى فيكشف بالسماعة، وقد ينظر في

من قبيل ذلك ما نجده في الحديث الشريف من قوله ﷺ أرجعن مأزورات (بدل موزورات، أي مذنبات) غير مأجورات. كما أن من المناسبة ما أطلق النحويون عليه اسم «إعراب الجوار»، نحو «جحر ضب خرب» بالجر في «خرب»، والقراءة التي نجر فيها كلمة «خضر» في قوله تعالى: «عالهم ثياب سندس خضر». ومن المناسبة أيضاً انسجام حركة همزة الوصل وحركة عين الفعل في الأمر، نحو «اضرب» و«انظر»، وهلم جرا. وكل ذلك ينتهي إلى نقد صحة النص أولاً.

تلك كانت ظواهر طلب الحقة. ولكن ثمة ظواهر صوتية أخرى لا تسعى فيها إلى الحقة ومع ذلك يلجأ الأدب إلى تحميلها شيئاً من رسالته الفنية. ومن هذه الظواهر ما يسميه العرب حكاية الصوت للمعنى<sup>(١٣)</sup>، ويعرف منذ العصر الإغريقي باسم onomatopoea، كما أن منها القافية الشعرية وبعض المحسنات اللفظية، ومنها كذلك حسن إلقاء الشعر أو النص الأدبي بصفة عامة. والمقصود بحكاية الصوت للمعنى أن يكون في جرس الصوت ما يذكر بالمقصود بالكلمة. وقد شربوا المثل لذلك بالترداد الذي في إخراج نطق الراء في كلمة «خبر»، وأنه يذكر بخبر الماء، وبلاحتك والرخاوة في نطق الحاء، وأنه يذكر بفتح الألف، كما أن رخاوة الفاء تذكر بحفيف الشجر؛ وكل من الراء والحاء والفاء تحمل في جرسها ما يوحي بمعنى الكلمة التي هي فيها. ومن ذلك أيضاً ما توحى به القيم الصوتية الخلفية والأمامية. ومع أن هذه الظاهرة ليست مطردة في أية لغة في هذا العالم وجندنا الرمزيتين الفرنسيين يدعون إلى أن تحمل هذه العلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها على العلاقة العرفية التي تسجلها المعاجم؛ وبهذا يجعلون الكلمة كالنعمة الموسيقية، توحى بجرسها بدلاً من أن تدل بمعناها الذي تعارف عليه المجتمع. أما فيما عدا هذا الموقف المنظر من قبل الرمزيتين فإن الأدباء مواقف من هذه الظاهرة تنتفع بها ولا تقتنها.

والقافية الشعرية من الظواهر الصوتية التي يعتمد عليها النقد الأدبي، ولها أصولها وقواعدها التي تجعلها من قبيل الدراسات اللغوية قبل أن تتخذ موضوعاً نقدياً. ولعل السبب الذي يحول بينها وبين أن تكون من النقد أن النقد لا يقدر له، وإنما ينتفع بالدراسات ذوات القواعد، ومنها الدراسات اللغوية دون شك. وليس معنى كون القافية خاضعة للقاعدة أن الشاعر ليس حراً في تحطيطها، بل على العكس من ذلك، يمكن للشاعر أن يكون حراً في ترتيب أنماطها، فيجعل قصائده عمودية أو رباعيات أو موشحات أو غير ذلك. ولكنه بعد أن يضع خطة القصيدة عليه أن يلتزم القافية على الصورة التي اختارها، وبالشروط التي حددها له استعمال الشعر وتقاليد.

ومن الظواهر الصوتية التي تدخل في النقد الأدبي كل ما تنفق فيه الأصوات وتتعدد المعاني، فيدخل في ذلك التضاد،

وضوح المعنى وأمن اللبس ، وأنه قد يطرأ على أنماط اللغة ما يحول بينها وبين الوصول إلى هذه الغاية . والثالث أن تصافر هذه القرائن قد يجعل إحداها غير ضرورية ؛ لأن المعنى واضح بغیرها من أخواتها ، وأن الفصحاء من السلف ربما ترخصوا في القرينة التي أغنى غيرها عنها . والرابع أن كل قرينة من القرائن النحوية قد تبيها استخدامها في نوع ما ، سواء في النصوص الأدبية القديمة أو الحديثة . فمن البنية استعمل الأدباء النقل والتضمين ، ومن حيث الإعراب استعملوا المناسبة أو الحوار ، ومن حيث المطابقة الالتفات والتعميم والتغليب ، ومن حيث الربط ربطوا بالوصف المقترن بآل ، ومن حيث الترتيب التقديم ، ومن حيث التضام الفصل والاعتراض والحذف ، ومن حيث الأداة الحذف والتضمين أيضاً . ولا شك أن التضمين والمناسبة والالتفات والتعميم والتغليب والربط بالوصف والتقسيم والفصل والاعتراض والحذف كلها من الوسائل الأسلوبية الأدبية المبينة على الاستعمال الفني للقرائن النحوية كما يستبضح بعد قليل .

دعنا إذ نتناول هذه الجوانب الأربعة للإجابة بالإيضاح واحداً واحداً قبل أن نتخطى ذلك إلى النقاط الأخرى من المقال :

أما أن النقد ذو شقين ينصرف أحدهما إلى الصحة والثاني إلى الجمال ، فإن أول هذين الشقين هو موضوع هذا المقال . ذلك لأن صلة اللغة بالنقد الأدبي تنصب في معظمها على صحة النص . وهذا الجانب الأعظم من اللغة هو الجانب العرفي الاجتماعي غير الفردي . ثم لا يبقى من اللغة بعد ذلك ما ينتجه إلى الاعتبارات الجمالية إلا جانب الاختيار الفردي لمفردة دون أختها ، وأسلوب دون أسلوب . وكلا الأسلوبين يتمتع بالصحة اللغوية ؛ فقد يختار الأديب للدعاء تركيباً نحو « بارك الله فيك » ، أو « سألت الله لك البركة » ، أو إنشائياً نحو « اللهم بارك في فلان » ، أو « فليبارك الله في فلان » . وقد يختار للإنكار صورة الاستفهام نحو « ما هذا ؟ » ، أو صورة التثني نحو « ليتك تكف عن هذا الإزعاج ! » أو صورة التركيب الخبري ، نحو « وددت أن أسرع من هذا الإزعاج » . وكل ذلك صحيح من الناحية النحوية ، ولكن الاختيار الفردي بين تركيب وتركيب هو في الواقع مبني على أسس فنية ، شخصية فردية ، لا عرفية ولا اجتماعية .

نتنقل بعد ذلك إلى الجانب الثاني من الجوانب الأربعة المتقدمة ، وهو أن القرائن النحوية منطوق وضوح المعنى وأمن اللبس . وأن طرق التركيب أقل من عدد العلاقات النحوية ؛ ومن ثم يصح من الضروري لطريقة التركيب الواحدة أن تصلح للتعبير عن أكثر من علاقة . ومن هنا تصيب الفرصة ساحة لللبس أن يتسرب إلى المعنى . واللبس هو تعدد احتمالات المعنى دون قرينة تعين أحد الاحتمالات أو ترجحه . وليس أخطر على

العينين ، ويطلب إلى المريض أن يفتح فمه ، ثم يعرض مريضه على جهاز الأشعة ويجري بعض التحليلات الخ الخ - فكل قرينة من هذه على حدة لا تدل بالقطع على شيء معين ، ولكنها إذا انضمت إليها صاحباتها كانت الدلالة أسير للفهم حتى لو شك أن تكون قطعية .

وإذا كان المقصود بقرينة الإعراب معروفاً فإن المقصود بالمطابقة الشركة في أحد المعاني العامة الآتية :

التكلم وفريه - الأفراد وفريه - التعريف والتكبير - التذكير والتأنيث - ثم في الإعراب . فإذا تحققت الشركة في بعض هذه المعاني لكلمتين دل ذلك على انتهاء إحداها للأخرى ، وبهذا تعين المطابقة على الكشف عن بعض المعنى . أما المقصود بالربط فإحكام العلاقة بين أطراف التركيب ، سواء أكان هذا التركيب من متعاطفين ، أو مستثنى منه ومستثنى ، أو من شرط وجزاء ، أو كان من ذي جواب وجواب الخ . ويكون الربط بعد الضمير وباسم الإشارة وإعادة الذكر وإعادة المعنى أو بال أو بحرف الجواب أو الأدوات الداخلة على الجمل أو الحروف الداخلة على المفردات كحرف الجر وحرف العطف وهلم جرا . والمعنى بدون هذه الروابط عرضة لللبس أو للبطلان . والمقصود بالرتبة أن يكون للكلمة موقع معلوم بالنسبة لصاحبها ، كان تأتي سابقة لها أو لاحقة ؛ فإذا كان هذا الموقع ثابتاً سميت الرتبة عطفية ؛ وإذا كان الموقع عرضة للتغير سميت غير محفوفة ؛ فالمحفوفة ترتبة الموصول من صلته ، وحرف العطف من المعطوف ، وحرف الجر من المجرور ، والمضاف من المضاف إليه ؛ وغير المحفوفة ترتبة المفعول من فعله ومن الفاعل ، ورتبة المبتدأ من الخبر ، وهكذا . والمقصود بالتضام تلازم الكلمتين واختصاص إحداها بالأخرى ، أو تنافيهما بحيث إذا وردت إحداها لم ترد معها الأخرى ، أو صلاحيتها للورود معاً ولعدمه ؛ فحروف الجر تلازم الأسماء وتتناهي مع الأفعال فلا تدخل عليها ، وأدوات الشرط تدخل على الأفعال وهكذا . وهذه العبارة الأخيرة تفسر لنا كيف تعد الأداة قرينة على ما تدخل عليه ؛ بمعنى أنه إذا ذكرت الأداة توقع السامع أن يجد معها ما تختص بالدخول عليه . أما النعمة فلا تكون إلا في الكلام المنطوق فقط ؛ لأن الكتابة لا تمثل تنعيم الجملة . ومعنى كون النعمة قرينة أن كل معنى من معاني الأساليب النحوية له ما يناسبه من التنعيم ، بحيث نستطيع بالنعمة أن نعرف ما إذا كانت جملة مثل « ما هذا ؟ » استفهاماً على باب ، أو استفهاماً للإنكار والاحتجاج .

وسألت أن يسأل ما للنقد الأدبي وهذه القرائن النحوية ؟ وهل يمكن للمعاني الأدبية المجنحة أن تخضع لكرازة الصنعة النحوية ؟ الجواب عن ذلك متعدد الجوانب . فأول ذلك ماسبق الإشارة إليه من أن النقد إما نقد صحة وإما نقد جمال ؛ والكلام في هذه القرائن من قبيل النوع الأول . والثاني أن هذه القرائن منطوق

عن البلد ، فلا يدري ما إذا كان معنى «رأيت» بصرياً أو ظنياً أو حليماً .

١٢ - تشابه الاستئناف ومقول القول ، نحو : «لا تصدق قوله إنه لا يستطيع لك شيئاً» .

١٣ - تشابه التابع والخبر ، نحو : «هذا الأمر المرجو» ؛ فالملنى بمجتمل «هذا هو الأمر المرجو» ، كما مجتمل «هذا الأمر هو المرجو» ويحتمل أيضاً أن كل ذلك المذكور مبتدأ بحاجة إلى خبر .

١٤ - صلاحية الكلمة لعلاقتين نحويتين في الجملة ، نحو : «إن زيداً نفسه أصاب» ؛ فهل نعد النفس توكيداً لزيد أو مفعولاً مقدماً لأصاب ؟ .

١٥ - احتمالات معنى الصيغة ، نحو : «إنما أردت القيام لا القعود» ؛ فهل القيام والقعود مصدران أو هما جمع قائم وقاعد ؟ وكذلك : «رأيت جمعهم قليلاً» ؛ فهل المعنى قليلين أو مرات قليلة ؟

لا يمكن للنقد الأدبي أن يتجاهل ظاهرة خطيرة كظاهرة «خوف اللبس» هذه ولا يمكن الكشف عن هذه الظاهرة ولا الاحتراز منها إلا بواسطة اللغة وما ترصده من القرائن للعمل على وضوح المعنى . وهذه القرائن المغالية هي عطاء اللغة للنقد ، كما أن القرائن الحالية عطاء التراث الثقافي والاجتماعي له . ولقد يتفاضل الأدباء في الوعي بمواطن اللبس ومن ثم تجنب الوقوع فيه فيكون ذلك أحد مداخل النقد إلى مباشرة اختصاصه . ولقد يوجد اللبس لدى المبرزين من كبار الأدباء ، لا يسلم منه واحد منهم وإن بالغ في التوقي . غير أن القرآن وهو أسمى نص عربي يرصد من القرائن الحالية التي تتمثل في أسباب النزول ومن القرائن المغالية التي تتمثل في تركيب النص ، وفي الآيات التي تفسر آيات أخرى ، ما يحول بين اللبس وسياقه الكريم . وفي دراسة هذه الظاهرة في القرآن<sup>(١٦)</sup> وجدت عشرات الأمثلة لتراكيب من قبيل ما قدمنا منذ قليل ؛ وقد رصد القرآن لها من القرائن ما زال منها اللبس . ولولا خوف الإطالة لأوردت الكثير من هذه الأمثلة ، ولكن لا بأس بإيراد مثالين أو ثلاثة منها :

١ - تعدد احتمالات معان الكلمة :

(أ) بدأ = ظهر ، أو سكن البادية :

قال تعالى : «وما نراك اتبعك إلا الذين هم أراذلنا بادي الرأي» - (بمضى ظهر) .

وقال تعالى : «وإن يأت الأحزاب يدوروا لو أنهم بادون في الأعراب» - (سكن البادية) .

(ب) رأى = بصري ، ظني ، حليمي :

قال تعالى : «فلما تراءت الفئتان نكص على عقبيه وقال إني بريء منكم إني أرى مالاترون إني أخاف الله» - (ظنية) .

الأدب من هذا اللبس إلا أن تقصد التعمية قصداً ، فيكون اللبس مطلباً أدبياً . وإذا قال النحوي إن في الجملة إعرابين فهذا كقولنا إن في الجملة لبساً يحول دون وضوح المعنى . وفيما يلي أمثلة للتراكيب المعرضة للبس :

١ - صلاحية المصدر للإضافة إلى فاعله أو إلى مفعوله : فإذا قلت لرجل : «أنت أولى بالإلصاف» فلا يدري إن كان أولى بأن ينصف غيره أو بأن ينصفه غيره . ومن هنا كان المثل الذي يقول : «ضرب الحبيب كأكمل الزبيب» ملبساً ؛ وكان من المزاح أن تقول لصديق دعوتك إلى الطعام الحاضر : «لا تؤاخذنا لهذا الطعام المتواضع فانت تستحق الذبح» .

٢ - صلاحية التركيب الخبري للدعاء ، كما سبق منذ قليل .

٣ - صلاحية حرف الجر للتعلم بعدة عناصر في الجملة الواحدة ، نحو :

(أ) اشترت مزرعة لزيد : الجار والمجرور يصلح للتعلم بالفعل أو بمحذوف صفة لمزرعة .

(ب) استشهد المجاهد في سبيل وطنه : الجار والمجرور يصلح للتعلم بالفعل أو باسم الفاعل .

٤ - صلاحية أكثر من عنصر في الجملة أن يكون صاحب الحال ، نحو : تركته مقتنعاً براهيه .

٥ - صلاحية المعطوف بعد التركيب الإضافي للمعطف على المضاف أو المضاف إليه ، نحو : ذهبت إلى أبناء زيد وعمرو .

٦ - صلاحية الظرف المتصرف أن يكون غير ظرف ، كأن يكون مفعولاً به ، كما في التركيب التالي :

أحببت يوم الجمعة .

٧ - صلاحية النعت بعد التركيب الإضافي لكل من المتضامين ، نحو :

دار الكتب المصرية (هل المصرية هي الدار أو الكتب؟)

٨ - صلاحية الضمير أن يعود على أكثر من عنصر في الجملة ، نحو :

(أ) رجا التلميذ الأستاذ أن يقرأ الدرس .

(ب) أخبر محمد صديقه أن أباه قادم .

٩ - تعدد المعنى الوظيفي للأداة والصيغة ، نحو «ما أسعدك بسماع هذا الخبر» ؛ إذ يصلح ذلك للاستفهام والتعجب .

١٠ - احتمالات حرف الجر المحذوف ، نحو «رغب زيد أن يغني» ، فلا يدري إن كان «في» أو «عن» أن يغني .

١١ - احتمالات معنى الكلمة المفردة ، كما في «رأيت الزوج

إذا كان الأمر كذلك فما موقف النقد الأدبي من نحو قول امرئ القيس :

كأن شبيراً في عرانبٍ وبله  
كبير أنس في بجادٍ مؤمل  
بجر صفة المرفوع . وقول الفرزدق :

وعض زمام يابن مسروان لم يدع  
من المال إلا مسحاً أو مجلف

برفع ما عطف على المنصوب .

وقول الكميت :

طربت وما شوقاً إلى البيض أطرب  
ولا لعباً متى وذو الشيب يلعب ؟

مع حذف الاستفهام من : «أكون الشيب يلعب ؟ وكذلك حذفها من قول عمر بن أبي ربيعة :

أبرزوها مثل المهابة تهادى  
بين خمس كواعب أنراب  
ثم قالوا : تحبها ؟ قلت بهرا  
عدد النجم والحصى والشراب

بل ماذا يقول في مالا حصر له من الأمثلة على هذه الرخص النحوية التي ذهب النجاة في تأويلها كل مذهب ، ونسبوا بعضها إلى الفللة أو الندرة أو الشذوذ ، أو أنها لغة قوم بأعيانهم .

بقى الجانب الرابع من جوانب الصلة بين قرائن النحو والنقد الأدبي ، وهو جانب الاستعمال الفني لهذه القرائن . ويمكن لبیان هذا الجانب أن نشير إلى المقصود بالاستعمال الفني المذكور . إن النحاة العرب يستعملون مصطلح «الأصل» ويقصدون به أحد معنيين : أصل الوضع ، وأصل القياس . ولا شك في أن الفرق بين هذين الأصلين مهم جداً ؛ لأن أصل الوضع مجرد تجريداً ذهنياً فلا ينطق ، ولكن أصل القياس مستعمل منطوق . وإذا كان أصل الوضع يهتم الباحث صاحب المنهج فإن أصل القياس يهتم المعلم والمتكلم ، بل يهتم الطفل الذي يقيس كلامه على غلط ما يسمعه ممن حوله . وأصل الوضع قد يستصحب فيطابقه العنصر المستعمل ، كما في «ضرب» ، وقد يعدل عنه بعدة فرعية ، كما في الإدغام والإعلال والإبدال الخ . أما أصل القياس فهو المستصحب والمعدول كلاهما عند اتخاذهما نماذج يقياس عليها ؛ فنحن نقيس على «اضرب» (فعل أمر) كما نقيس على «وقى» (فعل أمر وقى) ، ونجعل كلا منهما أصلاً مقيساً عليه . فما علاقة ذلك بالاستعمال الفني للقرائن النحوية ؟

إن الذي يقاس على أصل القياس مطابقاً له منسجماً على متواله هو مانود أن نطلق عليه : «الاستعمال الأصلي» ؛ لأنه يلتزم بأصل القياس . ولكن هناك استعمالاً معلولاً به عن هذا

وقال تعالى : «قد كان لكم آية في فتيت التفتا فتة تقاتل في سبيل الله وأخرى كافرة يرونها مثلهم رأى العين» (بصرية) .

وقال تعالى : «إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عصفاء ... يأبىء الملائة أفتوى في رؤيائي» - (حلمية) .

## ٢ - الاستفهام أم التعجب ؟

قال تعالى : «وما أعجلك عن قومك ياموسى قال هم أولاء على أئرى وعجلت إليك رب لترضى» - الجواب قرينة إرادة الاستفهام .

## ٣ - تعدد احتمالات العطف :

قال تعالى : «شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائماً بالقسط ، لا إله إلا هو العزيز الحكيم» لا يمنع مانع نحوى من عطف الملائكة وأولو العلم على لفظ الجلالة فيكونوا شهداء معه أو على ضميره «هو» فيكونوا آلهة معه (تعالى الله عن ذلك) . والقرينة على المعنى الأول أمران :

الأول : الحال المفردة «قائماً بالقسط» .

الثاني : قوله بعد ذلك مباشرة : «لا إله إلا هو» .

هذا هو القرآن ، وهذا هو إعجازه ؛ وأين أدباء البشر من هذا الإعجاز الإلهي !؟

وأما الجانب الثالث من جوانب صلة قرائن النحو بالنقد الأدبي فهو أن تضافر القرائن على بيان المعنى الواحد ربما جعل إحداها زائدة غير ضرورية ، ومن ثم تصبح عرضة للتخصيص (٣١) . وبيان ذلك أننا إذا أردنا أن نحدد القرائن التي تجعل الفاعل فاعلاً في نحو «جاء الربيع» لوجدناها كما يلي :

- ١ - أن الربيع اسم ، ولو لم يكن اسماً ما كان فاعلاً ؛ وهذه قرينة البنية .
- ٢ - أنه مرفوع ، وهذه قرينة الإعراب .
- ٣ - أنه تقدمه فعل ، وهذه قرينة الرتبة .
- ٤ - أن الفعل المتقدم مبنى للمعلوم ، وهذه قرينة البنية مرة أخرى .
- ٥ - أن الربيع فعل المجيء أو قام به المجيء ، أى تحقق بواسطته ، وذلك هو الإسناد . هذه خمس قرائن عرف الفاعل بواسطتها . وقد يحدث أحياناً أن يعرف الفاعل بدون إحداها ، كما لو قلنا «أكل الغلام التفاح» ، أو «خرق الثوب المسمار» لما عجز السامع حتى مع نصب الغلام والمسمار أن يفهم الأكل من المأكول ، والخرق من المخروق . ومن هنا روى الرواة عن العرب الأولين أنهم رفعوا الثوب ونصبوا المسمار في التركيب السابق .

القياس نحب أن نسميه : «الاستعمال العدولي» . وهذا هو الاستعمال الفنى المقصود من حيث هو تصرف أدب يخالف القياس النحوى . ومعنى ذلك أن الاستعمال الأصولى التزام ، والاستعمال العدولى حرية . ويمكن لهذه الحرية أن تكون فى نطاق كل قرينة على حدة ؛ على نحو ما يلى :

١ - قرينة البنية : يعدل بالبنية إلى الاستعمال الفنى بواسطة تضمينها معنى بنية أخرى ، كتضمين الجاسم معنى المشتق ، والمعدلى معنى اللازم ، وعكسه ، وكتابة حروف الجر بعضها عن بعض ، ونقل الأسماء المنصرفة إلى الظرفية ، وعلفم جرا . وفى كل ذلك عدول بالبنية الصرفية عن أصلها تبعاً لمطالب العبارة لا لمطالب القاعدة .

٢ - الإعراب : وكذلك يكون العدول عن أصل الإعراب لسبب فنى ، كالتناسب الصوتية التى يسمونها إعراب الجوار ، وكمناسبة القافية أو الوزن ، وكصرف غير المنصرف ، وعكسه ؛ ولا دخل لمطالب النحو فى هذا العدول ، وإنما المقصود بذلك هو الوصول إلى شكل فنى مقبول ولو على حساب القاعدة .

٣ - المطابقة : وللمطابقة عوارها الآتية :

(أ) المحور الشخصى (التكلم والخطاب والغيبة) .  
(ب) المحور العددى (الأفراد والتثنية والجمع) .  
(ج) المحور التعيينى (التعريف والتكثير) .  
(د) المحور النوعى (التذكير والتأنيث) .  
(هـ) وقد تلزم المطابقة فى الإعراب فى بعض الأبواب .

والسؤال الوارد هنا يدور حول كيفية الاستعمال العدولى (الفنى) هذه المحاور . والجواب أن العدول الفنى عن المحور الشخصى وكون بما يسمى الالتفات ؛ وهو ظاهرة ذات شيوع فى تقاليد الأدب العربى وفى أسلوب النص القرآنى كذلك . وهذه الظاهرة (الالفتات) أوسع من مجرد تغير الخطاب إلى غيبة أو نحو ذلك ؛ إذ يمكن للالفتات أن يكون اجتماعياً لا يتمثل فى تغير الشخص من مخاطب إلى غائب مثلاً ، بل إنه ليلقى ضمير الخطاب على حاله وتغير ذات المخاطب . ومثال ذلك ما يلى :

يخاطب الله تعالى بنى إسرائيل فيطلب منهم أن يذكروا أموراً بعينها فيكون الضمير لجمع المخاطب ، ثم يظل الضمير المخاطب كما هو ولكن الخطاب يلتفت للمسلمين . فالالفتات اجتماعى فقط ، وسياق الآيات كما يلى :

«يا بنى إسرائيل اذكروا .

- ١ - نعمتى التى أنعمت عليكم .
- ٢ - وأنى فضلتكم على العالمين .
- ٣ - وإذ نجيناكم من آل فرعون .
- ٤ - وإذ فرقنا بكم البحر .
- ٥ - وإذ أعدنا موسى .

- ٦ - وإذ أتينا موسى الكتاب والفرقان .
  - ٧ - وإذ قال موسى لقومه يا قوم إنكم ظلمتم أنفسكم .
  - ٨ - وإذ قلتم يا موسى لن نؤمن لك .
  - ٩ - وإذ قلنا ادخلوا هذه القرية .
  - ١٠ - وإذ استسقى موسى .
  - ١١ - وإذ قلتم يا موسى لن نصبر على طعام واحد .
  - ١٢ - وإذ أخذنا ميثاقكم ورفعنا فوقكم الطور .
  - ١٣ - وإذ قال موسى لقومه إن الله يأمركم أن تذبحوا بقرة .
- ثم يلتفت النص إلى جماعة مخاطبين آخرين هم المسلمون فيقول :

«أفتطمعون أن يؤمنوا لكم وقد كان فريق منهم يسمعون كلام الله ثم يحرفونه من بعد ما عقلوه وهم يعلمون» .

فلا تغير فى صورة الضمير ولكن الالتفات اجتماعى فقط . أما الالفتات بتغير صورة الضمير فمنه :

«الم يروا كم أهلكنا من قبلهم من قرون مكناهم فى الأرض ما لم تمكن لهم» .

لاحظ الفرق بين «يروا» و «لكم» (انتقال من الغيبة إلى الخطاب والكلام فى الحائرين إلى كفار مكة) ؛ وكذلك «حتى إذا كنتم فى الفلك وجرين بهم» .

والعدول عن المحور الثانى يتم بالالفتات أيضاً ، نحو «فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار التى وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين . وبشر الذين آمنوا وعملوا الصالحات أن لهم جنات . . . . . ويكون كذلك الكلام عن المفرق بضمير الجمع للتعظيم ، سواء فى حالة التكلم أو الخطاب .

أما التعريف والتكثير ، وهو المحور الثالث ، فالعدول به إنما يكون بإعطاء التكثير وظيفة الدلالة على التعميم ؛ وهو وسيلة من وسائل التأثير الأدبى . ويمكنك أن تقرأ الآيات الآتية وتبدر القيمة العظيمة للتكثير :

- ١ - ولا تدخلوا أيمانكم دخلاً بينكم فتزل قدم بعد ثبوتها .
- ٢ - وتعيها أذنواعية» .
- ٣ - وذكر به أن تبسل نفس بما كسبت .
- ٤ - «علمت نفس ما أحضرت» .
- ٥ - «أن تقول نفس يا حسرتا على ما فرطت فى جنب الله» .
- ٦ - «ولتنبظر نفس ما قدمت لعدو» .
- ٧ - «أم على قلوب أفاهاها» .
- ٨ - «من قبل أن نطمس وجوها فنردها على أديبارها» .

والعدول فى حالة التذكير والتأنيث يكون بالالفتات أيضاً ، نحو «ومن يفتن منكن الله ورسوله وتمعل صالحاً» . وبما يسمونه

## ٦ - التضمام :

وأما الاستعمال العدولي لقريته التضمام فيتمثل في أمور منها :  
الحذف - الفصل - الاعتراض - الإحالة - المقارفة . ولقد  
ذكرنا منذ قليل أن المقصود بالتضمام إما أن يكون تلازم العنصرين  
اللغويين أو تانيهما أو تواردهما . فإذا عرفنا ذلك فإن الحذف إما  
يكون لأحد التلازمين ، كحذف أحد ركني الجملة ، إذ  
لا يستغنى أحدهما عن الآخر ، أو كحذف ما يتطلبه التركيب ،  
كحذف الرابط أو حذف المفعول أو الصفة أو الموصوف الخ .  
والفصل إما يكون أيضاً بين التلازمين أو ما يتطلب التركيب  
وصله من العناصر اللغوية . فالأول كالقفل بين «إن» واسمها  
يخبرها الظرف أو الجار والمجرور ، نحو «إن في السويدهاء  
رجالاً» . والثاني كحذف حرف العطف بين الجملتين نحو :  
«ربنا - هؤلاء الذين أغويانا - أغويانهم كما غويانا - تبرأنا  
إليك - ما كانوا إيانا يعبدون» . وكذلك : «سبحانك -  
ما يكون لي أن أقول ما ليس لي بحق - إن كنت قلته فقد  
علمته - تعلم ما في نفسي ولا أعلم ما في نفسك - إنك أنت  
علام الغيوب - ما قلت ما إلا ما أمرتي به» . فهذان نوعان من  
الفصل ، لكل منهما قيمته الأدبية . وإذا كان الفصل يتم بواسطة  
العنصر المفرد بين التلازمين ، أو حذف ما يربط الجملتين ، فإن  
الاعتراض يتم بواسطة الجملة لا بالمفرد . وقد يكون المفرد  
الفاصل - أو لا يكون - عنصراً من عناصر الجملة تغيرت رتبته  
ولكن جملة الاعتراض اجبته تماماً عن محيطها في جميع الحالات .  
أما الإحالة ففرع على التاني النحوي أو المعجمي . فمن الإحالة  
النحوية دخول حرف الجر على الفعل ، أو حرف الجزم على  
الاسم ، أو وقوع هل في موقع الفعل ، فلا يقال مثلاً : «هل زيد  
عمراً» ، أو وقوع اللزوم موقع المتعدي ، فلا يقال «جلس زيد  
عمراً» . ومن الإحالة النحوية تشويش رتبة عناصر الجملة ، كأن  
تقول في «جلس زيد على الكرسي» مثلاً «زيد على جلس  
الكرسي» . أما الإحالة المعجمية فإن يصبح بناء الجملة ويفسد  
معناها ، نحو «جلس الكرسي على زيد» ؛ فالبينة النحوية  
للجملة سليمة حتى يمكن إعرابها ، وأما معناها ففساد وفيه  
إحالة من حيث لا يبتدئ الجلوس إلى الكرسي ولا يتعدى إلى  
زيد . والفرق بين هذا وبين الرخصة النحوية كما في «خرق  
الثوب المسمار» واضح دون شك ؛ فليس يغني هنا أن نقول إنه  
من الواضح عقلاً من الذي جلس على ماذا ؛ ففي الجملة ورخصة  
نحوية . وإنما يأتي عدم غناء ذلك من جهتين : الأولى أن  
الرخصة من حق الفصحاء أما ارتكابها الآن فيسمى «الخطأ» .  
والثاني أن العلاقة في هذه الجملة أكثر تعقيداً منها في الجملة  
الأخرى ؛ فليس الأمر علاقة الفعل بالفاعل والمفعول ، وإنما  
أضيف إلى ذلك عنصر جديد هو علاقة حرف الجر ، وهي  
لا يمكن تجاهلها . أضف إلى ذلك أن الأمر ليس إهداراً لقريته  
نحوية كقريته الترتيبية مثلاً ، وإنما فيها مخالفة للرتبة (بالنسبة لحرف  
الجر) وللتضمام (بالنسبة له أيضاً) وللإعراب (بالنسبة للكرسي

التغليب ، نحو «إلا المستضعفين من الرجال والنساء والولدان  
لا يستطيعون حيلة ولا يهتدون سبيلاً» . وكذلك «فلم أثقلت  
دعوا الله ربهما» .

## ٤ - الربط :

أما الاستعمال العدولي في الربط فمعه عود الضمير على غير  
مرجع ؛ وهو أيضاً من وسائل التعميم ؛ كأن تبدأ الكلام بقولك  
«قالوا» أو «زعموا» . . . وليس القائلون معروفين ولا الزاعمون  
مذكورين من قبل . ويكثر ذلك حين يكون المرجع معلوماً  
بالضرورة ، نحو «حتى إذا بلغت الحلقوم» ، وقوله تعالى :  
«ما ترك على ظهرها من دابة» . ومن الاستعمال العدولي  
للربط ، الربط بالموصول وذلك كثير جداً في القرآن الكريم ،  
نحو : «ولو نزلنا عليك كتاباً في قرطاس فلمنوه بأيديهم لقال  
الذين كفروا إن هذا إلا سحر مبين» . أي «لقالوا» . وكذلك :  
«وجاء المدبرون من الأعراب ليؤذن لهم وقعد الذين كذبوا الله  
ورسلوه» . أي «وقعدوا» . وكذلك : «قال إن فيها لوطاً قالوا  
نحن أعلم بمن فيها» ؛ أي أعلم به . ومنه الربط بالصيغة مع ال  
الموصولة نحو : «قد تعلم إنه ليحزنك الذي يقولون وأتهم  
لا يكذبونك ولكن الظالمين بآيات الله يجحدون» . ومنه الربط بما  
ثاوله الموصول نحو : «وإن نقضوا آيمانهم من بعد عهدهم  
وطعنوا في دينكم فقاتلوا أئمة الكفر» ، أي الذين يأتهم بهم الكفار  
أي قاتلوهم . وكذلك : «الذين آمنوا يقاتلون في سبيل الله  
والذين كفروا يقاتلون في سبيل الطاغوت فقاتلوا أولياءه  
الشیطان» . أي قاتلوا الموالين للشیطان ، أي قاتلوهم .

## ٥ - الرتبة :

ننتقل بعد هذا الاستعمال العدولي لقريته الرتبة . وقد علمنا  
أن الرتبة إما محفوفة أو غير محفوفة . أما المحفوفة فلا يمكن  
تشويشها بل بعد هذا التشويش من المخالفات الأدبية بله  
النحوية ؛ وإلا فماذا ترى في بيت شعر يقول :

ألا يانحلة في ذات عرق  
عليك ورحمة الله السلام

إذ يتقدم المعطوف على المعطوف عليه . ولقد حافظ الأدباء من  
جهة والبالغيون والناظرون في الأساليب على البعد عن الكلام في  
الرتب المحفوفة ، وجعلوا دراساتهم جميعاً تتجه إلى الرتبة غير  
المحفوفة . وفي هذا الإطار كان كلامهم عن الاستعمال العدولي  
في صورة دراساتهم لظاهرة التقديم والتأخير وإثراها في المعاني  
الأدبية ، فربطوا هذه الظاهرة بالحالة النفسية للمتكلم حيناً ،  
وللسامع حيناً آخر ، وللموقف الذي فيه الاتصال حيناً ثالثاً .  
وهذه الظاهرة شائعة في غير العربية من اللغات ،  
وتسمى في الدراسات الحديثة Foregrounding .

هي علاقة الكلمة بمعناها الأصلي ؛ وهي تسمح للكلمة حال إفرادها فقط أن يتعدى معناها ، ويكون عرضة للاحتمال . ومن هنا يرصد المعجم للكلمة المفردة عدداً من المعاني لا يزعم أن واحداً منها أولى بها من بقيتها ، إلا أن توضع الكلمة في سياق جملة فتيحت لها واحد من هذه المعاني . ومن هنا كانت قيمة الشواهد في المعجم ؛ إذ تسوق الكلمة في بيئاتها الاستعمالية الحقيقية ، فتيحت لها في كل جملة معنى من معانيها المتعددة . والنقد الأدبي شديد الحساسية إلى طريقة اختيار أحد معاني الكلمة دون غيره من معانيها واختيار الكلمة ذاتها دون غيرها لمعنى يتطلبها .

ولقد سبقت الإشارة إلى العلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها ، وقلنا إن هذه العلاقة ملحوظة في الظاهرة التي كان الإغريق يسمونها onomatopoea ، والتي يسميها اللغويون العرب حكاية الصوت للمعنى ، وضرربنا أمثلة لها لكلمات مثل : خرير - فحيح - حفيف - قط - قطع - قد - قص - خضم - قضم الخ . أما النقد الأدبي فإنه ينظر من خلال هذه العلاقة إلى الكلمات الشعرية التي فيها حسن انتلاف لحروف ، واحتمال الإيحاء بالمعنى ، وعدم التنافر اللفظي بينها وبين بيئتها من الكلام . هذا وللعلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها إمكانات عظيمة في مجال الإيحاءات الشعرية ؛ إذ يمكن للكلمة أن تعد مؤثراً سمعياً كالختم الموسيقية . وقد ذهب البعض في هذا الاتجاه إلى حد إهمال النظر إلى العلاقة العرفية من أجل حسن الانتفاع بالعلاقة الطبيعية . وتختلف اتجاهات المدارس النقدية في هذا المجال .

ونحننا العلاقة الدهنية بين الكلمة ومعناها عدة اتجاهات ذات خطر في النقد الأدبي ؛ منها لازم المعنى أو المعنى اللزومي ، والمعنى الاستدعائي بفروعه المختلفة ، وحتى ما يسمونه التلميح والإيحاء والمعنى العكسي أو مفهوم المخالفة كسما يسميه الأصوليون . فالعنى البعيد الذى تجده في الكناية أو في التورية معنى لزومي يأتى بانتقالات ذهنية قد تعدد كثيراً ، كالذى لاحظته البيانيون في «فلان كثير الرماد» ، أى «كريم» ؛ إذ قالوا : يلزم من كثرة الرماد كثرة الإحراق ، ويلزم من ذلك كثرة الطبخ ، ويلزم منها كثرة الأكلين ، ويلزم منها كثرة الضيفان ، ويلزم منها الكرم . فهذه الانتقالات الذهنية لزم بعضها من بعض بواسطة العلاقة الدهنية بين الكلمة ومعناها . ومن هذه العلاقات الذهنية مفهوم المخالفة الذى يترتب على الجملة الشرطية مثلاً ، نحو : «من تألى نال ما تمنى» ، فذلك يعطينا بمفهوم المخالفة معنى لم يحدث التعبير عنه صراحة وهو : «ومن لم يتأن لم ينل ما يتمنى» . ويجد النقد الأدبي في هذا النوع من العلاقة الذهنية مجالاً خصباً للمفاضلة بين نص ونص أو بين أديب وأديب . وحين قال المتنبي : «أقومه البيض أم أبواه الصيد» كان يقول بالعلاقة الذهنية : «لأقومهبيض ولا أبأواه صيد» . ومن

وزيد) . ولا يمكن الترخيص في ثلاث قرائن مرة واحدة . ذلك ما يتصل بالإحالة . أما المفارقة فلها فرع على التوارد ، وهو المفهوم الثالث من مفاهيم التضام . ويأتى الكلام فيها من جهة الكلام في المناسبة المعجمية بين كلمة وأخرى دون كلمة ثالثة . فليس من المناسبة المعجمية أن يقال «صرخ اللون» لأن الصراخ يستند في الحقيقة إلى كائن حي فنى حنجرة تصدر منها الأصوات بل درجات تتراوح بين الصراخ والمهس ، ولكننا مع ذلك يمكن أن نقول «هذا لون صارخ» ، بواسطة تغيير نوع العلاقة بين «اللون» و«صارخ» من علاقة عرفية معجمية إلى علاقة فنية . وسيكون للكلام في هذه النقطة بقية بعد قليل .

وجعل القول في ذلك أن نصيب النقد الأدبي من النحو أمران :

- (أ) نقد صحة النص على مستوى الاستعمال الأصولي .
  - (ب) نقد أسلوب النص على مستوى استعمال العلولى .
- وبهذا ينتهى الكلام في علاقة النحو بالنقد الأدبي .

أما علاقة الكلمة بالنقد الأدبي فتعدلى نقد الصحة لتتناول نقد الجمال . لقد كنا حتى الآن ننظر فيها يتصل بالعناصر التحليلية مما دون الكلمة ، كالصوت والمقطع والقربنة الخ وكل واحد من هذه العناصر لا يصلح للإفراد ولا يدل على معنى مفرد ؛ ولذلك يعد ظاهراً في غيره . أما الكلمة فهى صالحة للإفراد ، وتدل على معنى مفرد ، ومن ثم يكون لها وجود مستقل . وكان لابد لهذا الوجود المستقل أن يؤهلها للعلاج خاص خارج إطار النحو فنشأ لعلاجها مجالان من مجالات النظر اللغوى في التراث العربى ، أحدهما المعجم لدراسة معناها الأصلى العرفى ، والثانى البيان للنظر في معناها المجازى الفنى . وكان لكل من هذين المجالين عطاؤه للنقد الأدبي . ومع أننا خصصنا بالذكر نوعين من المعاني هما الأصل والمجازى نجد أن الأولى بالنظر ليس هو نوع المعنى بل نوع العلاقة بين الكلمة ومعناها ؛ لأن النظر في أنواع العلاقة ربما كشف لنا عن أمور لا يتاح لنا أن نتبينها من خلال تقسيم موروث للمعنى إلى أصلى ومجازى . والعلاقة بين الكلمة ومعناها يمكن أن تكون واحدة من العلاقات الآتية :

- (أ) العرفية .
- (ب) الطبيعية .
- (ج) الدهنية .
- (د) الفنية .

العلاقة العرفية بين الكلمة ومعناها علاقة اجتماعية ، بمعنى أن المجتمع هو الذى عقدها ، وهو الذى يجرسها ويحول دون عبث الأفراد بها ، فليس لأحد أن يسمي الكرسي كتاباً ثم يفلت من العقوبات الاجتماعية التي أولها عدم فهم ما يقول ، وربما لا يكون آخرها اتهامه بالشذوذ عن المجتمع ، وأنه شخص غير سوى لا تحسن مخالطته ولا التعامل معه . وهذه العلاقة العرفية

٢ - القرائن المعنوية التي هي أصول الوظائف النحوية ، على نحو ما يكون فهم معنى الإنسان هو الأصل الذي يمكن على أساسه الحكم بالإفادة ، وتكون التعديّة أصل المفعول به ، والمصاحبة أصل المفعول معه الخ . (انظر كتابي : اللغة العربية معناها ومبناها)

٣ - القرائن الحالية (كأنواع الانفعالات وتقطيعات الوجه وطريقة الأداء الصوتي والإشارات)

٤ - القرائن الحارضية ، وهي ما يسمونه context situation ، أو الظروف التي صاحبت إنتاج النص ، ومنها أسباب نزول الآيات القرآنية . وذكر الظروف التي قيلت من أجلها الخطبة أو القصيدة .

ولا غنى للنقد الأدبي عن معرفة كل هذه القرائن ، بل إن النقد الأدبي في واقع الأمر يتخطى هذا المجال الضيق من القرائن المتصلة بالنص إلى مجال أوسع من الظروف المحيطة بالأدب ويأديه كله . من هنا يستعين النقد الأدبي بعلوم مساعدة ، كعلمي النفس والاجتماع ، فيجعل حقائق كل علم منها قرائن تختلف من حيث القرائن السابقة ، من جهة أن دلالة القرائن السابقة مباشرة ، ولكن دلالة حقائق هذين العلمين تحليلية ؛ إذ لا يمكن الوصول بواسطتهما إلى النتائج إلا من طريق المنهج النقدي .

بقي لنا أن نتكلم عن قيمة الأسلوب في النقد الأدبي . ويسعى الأدبي إلى الوصول بأسلوبه إلى غايتين لا غنى له عن أحدهما ؛ لأن كلامها دعامة يقوم عليها الأدب ولا يقبل إلا إذا تحقق له القيام عليها :

١ - الوضوح ؛ لأن للأدب رسالة اتصالية يريد إيلاؤها لسامعه وقارئه ، وينبغي لهذه الرسالة أن تكون واضحة لا تتطلب كثيراً من التأمل يذهب بأثرها الاتصال وتأثيرها الفني . وآية ذلك ما نلاحظه مع اعترافنا بسمو الشعر الجاهل من أن اضطرابنا إلى التأمل في معانيه وطلب معاني مفرداته يؤخر التأثير به عن لحظة قراءته ، أو يذهب به تماماً . الخلل الآخر هو الفرق بين شاعرين كالبحراني والمتنبي ، وكلامهما راسخ القدم في الفن الشعري . وليس وضوح الأدب يتعارض مع ما قد يضعه الأدباء لنفسه من غرض التعمية ؛ إذ ينبغي لهذا الغرض نفسه أن يكون واضحاً وإن يعرف السامع أو القارئ أن الأدب يرمي إلى جعل كلامه ملبساً ، ليصل من وراء اللبس إلى أثر أدبي معين .

٢ - غمابة الذوق الفني للسامع أو القارئ بقصد استنباط المشاركة الوجدانية لأي منها . وفي سبيل الوصول إلى هذه الغاية لا بد للأدب من أن يحدد كل قدراته اللغوية في جميع النواحي التي سبق الكلام فيها ، بدءاً بالأصوات وانتهاءً بالجميل . وربما صح في هذه المناسبة أن نشير إلى اختيار الكلمات

العلاقات الذهنية بين الكلمة ومعناها علاقات المجاز المرسل ، وهي الغائبة (السبب والمسبب) والكمية (الكل والبعض) والزمان (ما كان وما يكون) والمكان (الحال والمحل) ؛ وهي معروفة فلا داعي لإطالة القول فيها .

أما العلاقة الفنية بين الكلمة ومدلولها فأشهر ما يندرج تحتها علاقة التشابه ، والتضاد . فاما التشابه فهي المحور الذي يدور حوله المجاز اللغوي وأساليب التشبيه في الأدب العربي . والمعروف أن المجاز اللغوي مصطلح يشمل أنواع الاستعارات ؛ وهو عندئذ تشبيه حذف أحد طرفيه . ولما كانت القاعدة العامة في الاستعمال العربي تنص على أنه «لا حذف إلا بدليل» ، أصبح من الضروري لفهم هذا الحذف أن تقوم قرينة عليه ، أي دليل يدل على عدم إرادة المعنى الأصلي . أو بعبارة أخرى يدل على اطراح العلاقة العرفية للكلمة وإحلال علاقة فنية (هي التشبيه) محلها . فإذا قلنا فلان «يقفل الوقت بالبعث» فإن العلاقة التي بين «يقفل» و «الوقت» علاقة فنية فقط ؛ والذي يمنعها أن تكون علاقة عرفية أن الوقت ليس كائناً حياً فيصعب له القفل ؛ أو بعبارة أخرى أن هناك مفارقة معجمية بين الكلمتين من نوع ما في «تأهب الجبل» . ومعنى أن تكون العلاقة بين الكلمتين فنية غير عرفية أن أحدهما (وهي في مثالنا هذا «يقفل») قد حلت محل الكلمة الملائمة من الناحية العرفية لأن تقع هذا الموقع وهي كلمة «يمضي» . ولا شك أن النقد الأدبي يرحب بهذا الاستبدال ، لما تحمله كلمة «يقفل» من دلالات تخلو منها كلمة «يمضي» . وأما التضاد (وهو الوجه الآخر من وجوه العلاقة الفنية) فإننا نلاحظه في المحسنات اللفظية ، كالتقابل والطباق . وهما على الرغم من نسبتها إلى مجرد تحسين النص الأدبي يميلان إلى الدلالة ما لا سبيل إلى الغض من شأنه .

عند هذه النقطة ندخل في بيان اهتمامات النقد الأدبي على مستوى الجملة . لقد شهد التراث العربي محاولة جادة دلت أوضح دلالة على أن الجملة ليست مجال اهتمام النحوي فقط وإنما هي ذات قيمة (حتى عند تحليلها نحوياً) في مجال الكشف عن الفروق الدلالية والومضات الجمالية ، وهما من مطالب النقد الأدبي . وأقصد بهذه المحاولة كتاب دلائل الإعجاز للعلامة عبد القاهر الجرجاني ، الذي لم يكد يخل في كتابه هذا من ترديد أن التركيب النحوي يحمل جرثومة المعنى الجميل ، وأن التصرف في القرائن اللفظية كانت أم معنوية يتخطى في وظيفته مجال الوضوح إلى مجال الجمال ، فزاه يلفت نظر القارئ إلى القيمة الجمالية لظواهر لفظية ، كالتعريف أو التذكير ، أو التقديم أو التأخير ، أو الفصل أو الوصل ، أو الالتفات أو الاعتراض ، أو غير ذلك من تصرف القرائن اللفظية في الكلام ؛ وهو ما سبق أن سمعناه الاستعمال العدولي .

على أن القرائن في الكلام ليست من نوع واحد ؛ فهناك :  
- القرائن اللفظية التي سبق الكلام عنها .



(ل) ليس كهذا شيء يدعو إلى العجب . (جملة مؤكدة)

رابعاً : نفى الخبر :

(م) شيء كهذا لا يدعو إلى العجب .

ولعل اللبس يكمن في أن جمعي «وكهذه» بعد التكرار يجعل وصف التكرار به أمراً وارداً حتى عندما تكون التكرار مطلوبة من قبل «لاء النافية للجنس» . أما حين يكون «كهذه» تالياً للفعل أيا كان فواضح عندئذ أنه مقدم من تأخير ؛ والتقديم ذو وظيفة في التأكيد لا تنكر .

ثم هنالك الدلالات الشخصية والاجتماعية للأسلوب ؛ فقد تكون لغة الأسلوب مترفعة متعالية ، تخفى وراءها دوافع شخصية لصاحبها ، تدفعه إلى الإعلان عن ثقافته من نوع خاص ، وقد تكون بسيطة ميسرة تنم عن شخصية المعلم في تكوين صاحبها ؛ أي أن من العلماء من يعرض العلم بأسلوب العالم ومنهم من يعرضه بأسلوب المعلم ، والفرق واضح . وأما من الناحية الاجتماعية فليس أشهر من الأساليب الطائفة في الأداء اللغوي ، كلاً ما كان أم كتابة . فأولاد البلد عندما يستعملون في أغلب كلامهم كلمات مما يستعمله المثقفون ، ولكنهم يختلفون عن المثقفين من حيث تنعيم الجملة ، وكميات الحركات والمدود ، ثم ما يختص به كلامهم من مفردات مثل «المحوج» ، وعبارات مسكوكة مثل «ماذا وإلا» أو «من غير مؤاتلة» . وللمكتاب العموميين أسلوبهم ، ولعمد الشريف أسلوبهم في الإبلاغ عن الحوادث . وهناك أسلوب المحامين والأطباء والمهندسين والأزهريين وقراء القرآن وغير ذلك من الطوائف المختلفة . وإذا ظفر النقد الأدبي بنص مسرحي يشتمل على إحدى هذه اللهجات فلا بد أن يحاسب حساباً لغوياً أولاً ؛ لأن الجانب اللغوي من هذا النص ذو دلالات قد تمتد إلى ما وراء الاعتبارات اللغوية الخالصة .

وبعد فهذا موضوع يغري بالاستطراد ؛ ولست أحب أن أقع في حياثل هذا الإغراء ؛ فالذي يمكن أن يقال هنا كثير ولكن المساحة محدودة ، والمشاكل كثيرة ، وصبر القارئ ذو حدود ؛ غير أن الفرصة ربما سحت للعودة إلى هذا الموضوع في المستقبل .

الناسية ذوات الجرس والتأثير الموسيقي ، التي تناسب موقعها من اللفظ وقسطها من المعنى ، ومستواها من الأداء ، علمياً كان الأسلوب أم أدبياً أم فنياً أم سويماً ، وحقيقياً كان أم مجازياً أم تخمينياً لفظياً . وكذلك تشير إلى صحة التركيب وتنوعه بحيث لا يلتزم خطأ واحداً كما التزم نص الميثاق بإيراد «إن» في بداية كل جملة تقريباً . ذلك أن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بطرق متعددة ، يختلف كل منها عما عده من حيث ترتيب المفردات في الجملة ، فتختلف ظلال المعنى باختلاف هذا الترتيب . وعلى الأديب أن ينتقى التركيب والترتيب الصحيحين ، وعلى النقد الأمين أن يقبل لم كان هذا التركيب دون غيره أكثر ملاءمة للمطلوب . فإذا أردنا أن نصرب مثلاً لذلك فإن من المناسب أن تصور جملة تشتمل على العناصر الآتية :

١ - نفى .

٢ - تكرة .

٣ - حدث .

٤ - تنمة الحدث (شبه جملة) .

٥ - صفة للتكرة (شبه جملة) .

فإذا أردنا أن نغير بهذه العناصر عما يسمح به ترتيبها في الكلام وجدنا الآتي :

أولاً : نفى التكرة :

(أ) لا شيء يدعو إلى العجب كهذا .

(ب) لا شيء كهذا يدعو إلى العجب . (جملة ملبسة)

ثانياً : نفى الحدث :

(ج) لا يدعو شيء إلى العجب كهذا .

(د) لا يدعو إلى العجب شيء كهذا . (جملة ملبسة)

(هـ) لا يدعو كهذا شيء إلى العجب . (جملة مؤكدة)

(و) لا يدعو شيء كهذا إلى العجب . (جملة ملبسة)

ثالثاً : النسخ بالنفي :

(ز) ليس يدعو شيء إلى العجب كهذا .

(ح) ليس يدعو إلى العجب شيء كهذا . (جملة ملبسة)

(ط) ليس شيء يدعو إلى العجب كهذا .

(ث) ليس شيء يدعو كهذا إلى العجب .

(ك) ليس شيء كهذا يدعو إلى العجب . (جملة ملبسة)

المراجع :

(١) انظر متناج البحث في اللغة ، واللغة العربية معناها ومبناها - تمام حسان .

(٢) المرجعان السابقان .

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها .

(٤) المرجع نفسه .

(٥) المؤخر للسيوطي .

(٦) اللغة العربية معناها ومبناها .

(٧) اقرأ للفاضل الجرجاني (الوساطة . . .) ولقدامة بن جعفر (نقد النثر وكذلك نقد الشعر) ، وغيرهما .

(٨) اللغة العربية معناها ومبناها .

(٩) انظر كتاب الأصول لتمام حسان (القسم الخاص بالبلاغة) .

(١٠) المرجع السابق .

(١١) اللغة العربية معناها ومبناها .

(١٢) دراسات لغوية وأدبية من القرآن والحديث - أعدت لطلبة معهد اللغة العربية بجامعة أم القرى .

(١٣) اللغة العربية معناها ومبناها .

## من التوجه الإحصائية

## في الدراسة الأسلوبية

### صلاح فضل

يعتمد المفهوم الوظيفي للأسلوب على فكرة قديمة تتصوره ابتداء كعملية اختيار واعية أو غير واعية لعناصر لغوية معينة ، وتوظيفها عن قصد لإحداث تأثير خاص هو التأثير الأسلوبى ؛ إلا أن الكشف عن مدى هذا التوظيف وأبعاده يقتضى من الباحث استخدام وسائل قياس دقيقة ، تتيح له فرصة التعرف عليه واختباره . وينطلق الباحث عندئذ من المبدأ التالى :

« يعتمد الأسلوب فى نص ما على العلاقة القائمة بين معدلات التكرار للعناصر الصوتية والنحوية والمعجمية ، ومعدلات تكرار نفس هذه العناصر فى قاعدة متصلة به من ناحية السياق » .

على أن ألفتنا لمعدلات التكرار للعناصر اللغوية فى سياقات معينة إنما هى جزء من خبرتنا اللغوية المكتسبة لدينا منذ الطفولة ؛ وعندما نستعمل هذه الخبرة فى تحليل نص ما مسموع أو مقروء فإنها تتحول إلى مجموعة من التوقعات المنهجرة المتشابهة ، التى قد تتحقق أو لا تتحقق . وبهذا فإن معدلات السياقات المناظرة الماضية تصبح فى التحليل الأسلوبى احتمالات سياقية حاضرة ، نوازن مجموعها النص المائل أمامنا . وتتضمن هذه الاحتمالات إحالة آلية على قاعدة مناسبة ، ومشروطة بالخبرة الماضية . وهذا ما ينتهى بانصرار هذا الاتجاه فى البحث الأسلوبى إلى تحديد مبدأ آخر ينص على أن «أسلوب نص ما ليس سوى مركب الاحتمالات السياقية لعناصره اللغوية» .

وطبقاً لهذا فإن الأسلوب هو مركب معدلات العناصر اللغوية فى النص من وجهتين :

أولاهما : لأنه محصلة لأكثر من عنصر لغوى ؛ فالكلمة فى نص ما إنما تكتسب دلالتها الأسلوبية من تجاورها مع الكلمات الأخرى . ولهذا فإن رصد قوائم غير سياقية بالعناصر المفردة ليست له أية قيمة أسلوبية . وفى القاعدة تبدل نصوص متشابهة متضمنة- غالباً - لأكثر من جملة واحدة .

وثانيها : لأن دراسة الأسلوب لا ينبغي أن تغفل مقصورة على

مجموعة من الملاحظات الصوتية والمعجمية والنحوية ؛ بل ينبغي أن تعتمد على ملاحظات قائمة على مستويات مختلفة ، وإلا أصبح الأسلوب مجرد تقسيم فرعى لإحدى مراحل التحليل اللغوى ؛ فقد نجد مثلاً فى بحث علمى عن الحيوان نسبة عالية من معدلات التكرار لكلمات مثل «الظلف» و«النب» و«التوائم» ، وفى بحث آخر عن النبات نسبة عالية لكلمات مثل «الزهرة» و«الساق» و«الأوراق» ، بالرغم من أنها ينتميان إلى الأسلوب العلمى نفسه . ويتضح لنا هذا بمقارنة مركبات العناصر المكونة على المستويات التى تتصل بالمصطلحات الفنية ،

= السياق الخارج عن النص ؛ ويشمل :

- العصر .
- نوع القول وجنسه الأدبي .
- التكلم أو الكاتب .
- المستمع أو القارئ .
- العلاقة بين المرسل والمتلقي من حيث الجنس والعمر والألفة والتربية والطبقة الاجتماعية وغير ذلك .
- سياق الموقف والظروف المحيطة به .
- إيماءات أو إشارات عضوية .
- اللهجة أو اللغة .

وإذا كانت بعض العناصر المشار إليها في هذه القائمة الأخيرة ، مثل الخواص الصوتية أو الإيماءات ، قد سبق تضمينها في الملامح اللغوية ، ويراد التوسع في دراسة ارتباطاتها السياقية ، فإنه ينبغي حيشد أن تحذف من مجال الخواص النصية . (١ : ٤٥)

\*\*\*

أما الأساس التوزيعي لتحديد الأسلوب اعتماداً على معدلات التكرار فإن بعض علماء اللغة قد قدم تحديدات دقيقة له ؛ مثل «بولوشن» الذي يرى أن أسلوب قول ما هو الرسالة التي تحملها معدلات تكرار التوزيع واحتمالات تحولات خواصه اللغوية ؛ وبخاصة عندما تكون مختلفة عن تلك الخواص التي لها نفس الملامح في اللغة في جملتها .

فهذا المنظور يشير إلى أنه يبيناً يعني علم اللغة بوصف «الكود» أو الشفرة ، فإن علم الأسلوب يتم بالفوارق القائمة بين الأقوال المؤلفة اعتماداً على قواعد هذه الشفرة ؛ فتحليل الأسلوب يتضمن أساساً تحديداً وتقياً للأبعاد المختلفة التي تتميز بها تلك الرسائل . واستخدام معدلات التكرار واحتمالات التحول قليل الأهمية بالنسبة لعلم اللغة ، في حين أنه محور علم الأسلوب . وإذا كانت الوحدة الكبرى بالنسبة لعلم اللغة هي الجملة فإن النص بأكمله هو الوحدة الطولية التامة بالنسبة لعلم الأسلوب وتحليلاته . (٢ - ٦٠)

ويرى باحثون آخرون أن موضوع الوحدة الأسلوبية يتصل بما يطلقون عليه اسم «العامل الأسلوبى» ؛ وهو العنصر اللغوى الذى يعتد باستعماله لهدف أدبى فى عمل ما . فإذا نظرنا إلى الأسلوب من هذه الوجهة لم يعد مجرد وثيقة نفسية ، بل أصبح من المكونات الجوهرية لأى عمل أدبى ؛ تلك المكونات التى تقوم بدورها بالتمييز بنية العمل من خلال سياقه .

وهذا المنظور الوظيفى للأسلوب يثير أمرين على قدر كبير من الأهمية إذن :

- أولهما : ما السياق الملائم للدراسة الأسلوبية ؟
- وثانيهما : ما المظاهر الأسلوبية التى يعتدسها ؟

(٥) يشير الرقم الأول إلى رقم الكتاب فى المصادر والثانى إلى رقم الصفحة المتقول عنها .

وقياسها - من ثم - على قاعدة أخرى تنتمى إلى سياق مختلف .

فالتحليل الأسلوبى عند أنصار هذا الاتجاه يعتمد على معدلات تكرار العناصر اللغوية فى نص معين ، ويرتكز عندئذ على الاحتمالات السياقية ؛ فلكى نقىس أسلوب مشهد ما ، من الضروري أن نقارن معدلات عناصره اللغوية فى مستوياته المختلفة مع ملامح نص آخر ، أو مجموعة أخرى من النصوص التى تعد بمثابة قاعدة ذات علاقة محددة فى سياقها بالمشهد الذى نحله .

فلكى نحلل أسلوبياً إحدى قصائد امرئ القيس مثلاً بهذا المنهج فإن القاعدة الملائمة ذات العلاقات السياقية المختلفة لا بد أن تشمل الشعر الجاهل وخرجاته وصفياته ، وشعر امرئ القيس بأكمله ، والقصائد التى تتصل بموضوع القصيدة المحللة نفسه فى العصور التالية ؛ كل ذلك كى نقيم تضاداً موسعاً يوضح خواص قصيدة امرئ القيس المختارة .

واستخدام مصطلح «السياق» هنا يجعلنا نتفاد الإشارة إلى العناصر غير اللغوية ؛ إذ إن سياق نص ما يفترض أنه أكثر التزاماً بطبيعة التصنيف الموضوعى اللغوى للعناصر الاجتماعية فى التواصل اللغوى . وقد تحدد هذه العلاقات السياقية بطرق مختلفة ؛ فكل نص أو مشهد يتصل بسياقات متعددة ، بعضها يمكن تحديده بطريقة شكلية أو لغوية ، فنقول مثلاً البيتان الأخيران من معلقة امرئ القيس ، أو قصيدة من بحر الطويل ؛ وبعضها الآخر يمكن تحديده بالصدر أو العصر أو الجنس الأدبى ، أو يعتمد تحديده على سياق الموقف الذى يشمل التكلم والمستمع وعلاقتهما ويبتسها . فالسياقات إذن يمكن تحديدها على مستويات مختلفة ، وترصد حينئذ عناصرها المكونة فى تصنيفات وجداول متعددة ، يصعب جمعها فى جدول واحد مسبق ، لا اختلافها باختلاف اللغات والثقافات والعصور .

ومع ذلك فإن بعض الدارسين من أنصار هذا الاتجاه حاولوا تقديم قائمة من الملامح السياقية كنموذج مؤقت قابل للتعديل ، يشتمل فيما يلى :

= السياق النصى ، ويشمل :

الإطار اللغوى وهو :

- السياق الصوتى ، مثل نوعية الصوت وسرعته .
- السياق الصرفى .
- السياق النحوى ، مثل حجم الجمل وتداخلاتها .
- السياق المعجمى .
- السياق الخطئى والإملائى .

الإطار التركيبى ؛ ويشير إلى :

- بداية الجملة أو الفقرة أو القصيدة أو القصة أو المسرحية ووسطها ونهايتها .
- علاقة بالوحدات النصية القريبة منه .
- الوزن أو الشكل الأدبى والوضع النمطى .

فالاتجاه الوظيفي في التحليل الأسلوبى ينبئ أن يقوم بهذا الاختيار ويتحمل نتائجه ، ويتحرى بقدر وسعه السبل المؤدية إلى تعزيز مكاسبها العلمية ، والتخفيف من وطأة مناطق الضعف فيها ؛ فإذا اختار دراسة النصوص المطولة فبوسعنا أن يركز على تحليل عنصر خاص منها ، بشير إلى إمكانية ربطه رأسياً بعناصر أخرى ؛ وإذا استهدف احتضان أسلوب عمل بأكمله ، أو كاتب فى جميع إنتاجه ، كما يميل غالباً باحث الدكتوراه ، فعليه أن يحاول التخلص من الطابع الآلى الرتيب في تطبيق بعض المبادئ والمقولات العامة على الكتاب دون تمييز بينهم ، ويتضاد أن ينتهى إلى بحثه إلى وضع مجموعة من البيانات والقوائم التى تحتاج إلى من يستصفىها ويستخلص منها نتائجها الأخيرة . ولعل هذا هو السبب في تفضيل الباحثين قصر اهتمامهم على مظهر واحد ، واختيار وظيفته في العمل الأدبى أو لى مؤلف واحد ، على نحو يتيح فرصة كافية لغدر أعظم من الأصالة . ولو كان اختيار نقطة النفاذ صائباً فإن البحث يمكن أن يصل مباشرة من خلالها إلى قلب القضية الجمالية للمؤلف ؛ على شريطة أن ينتج هذا المظهر من النص نفسه ؛ لا أن يفرض عليه من الخارج . لهذا فقد تذكر ملاحظة (سبستر) ، التى تفقد حتى الآن ضرورتها ، إذ يقول :

« يملأون أبى أترح كقاعدة عامة لكل أجيال الباحثين في المستقبل ما يلي :

لا تبدأ إطلاقاً في الكتابة عن موضوع يتصل بتاريخ الأدب إلا إذا كنت قد قمت بنفسك بإجراء بعض الملاحظات الخاصة عنه ، فلو لفتت نظرك نوعية الصورة عند مؤلف معين فاقب إذن عنها ، لكن لا تقل أبداً ببرد : لا هذا المؤلف لم تدرس نوعية الصورة لديه فلادرسها أنا لسد هذا الفراغ » . (٣ : ١٧٠)

\*\*\*

وإذا كانت الدراسة المستقصية للأسلوب ينبئ أن تعتمد على اختبار النصوص ذات العلاقات المتبادلة فيما بينها ، فإنه يتعين علينا حينئذ أن نعرف ما التغيرات التى تستخدم في سياق معنى ؟ وما السياق الذى يستخدم فيه هذا التعبير أو ذاك ؟ فلا تكفى مثلاً باختبار الفروق بين مشاهد حوارية من طه حسين وأخرى من نجيب محفوظ ؛ بل يتعين علينا أن ندرس المواقف التى ترد فيها تعبيرات محددة من أعمالها ، وما إذا كانت هذه التعبيرات قد استخدمت في اللغة الأدبية القديمة أم لا . ويمكن - نظرياً - تبرير أية مقارنات أسلوبية بين كل النصوص ، لكن نقطة الانطلاق العملية لتحليل الأسلوب هي اختبار معدلات التكرار للعناصر اللغوية في سياقات مختلفة تربطها علاقة ما .

فإن كانت شديدة التشابه والقرب من بعضها البعض فإننا نعرض حينئذ لخطر عدم إمكانية العثور على الملامح الأسلوبية الخفية خلف الدلائل ، ولو كانت العلاقة النصية شديدة البعد فمن الممكن ألا تؤدي المقارنة إلا إلى نتائج تافهة ؛ وبعبارة أخرى

أما بالنسبة لمشكلة السياق فقد اقترحت أيضاً تصنيفات أخرى له غير التى ذكرناها ؛ وبعضها يقرب من مفهوم «ريفيات» السابق وإن كان أبسط منه ، وذلك للتمييز بين «السياق الأصغر» و «السياق الأكبر» ، أو المباشر وغير المباشر ، وكلاهما يعطينا أساساً صالحاً للتحليلات الأسلوبية ؛ ولكل منها مزاياه وصعوباته .

فلو اخترنا سياقاً أصغر مثل قصيدة قصيرة أو مشهد محدود ، فبوسعنا أن ندرس فيه ترابط الكلمات وتبادلها وتوافقها ؛ ومن هذا القبيل ما اشتهر في الدراسات الأسلوبية التقليدية على أنه «منهج شرح النصوص» . ومن الطبيعي أن تكون هذه السياقات المغلقة من الضيق بحيث لا تسمح بالكشف عن التفصيلات الدالة والمعدلات والتجديدات المهمة ؛ وعندئذ لا نستطيع أن نستخرج منها نتائج تتصل بوظيفة عنصر ما في بنية عمل أكبر .

ومن ناحية أخرى فلنأخذ إذا اخترنا سياقاً أكبر فإن فرصتنا في اكتشاف الخواص المسيطرة عليه ، وقياس مدى تأثيرها على بقية العمل ، تصبح أعظم ؛ لكن غالباً ما سيغيب عن نظرنا حينئذ الإطار الواقعي للكلمات وتأثيراتها المتبادلة .

كما أنه إذا وقع اختيارنا على استعمال السياق الأكبر فسرعان ما سنبرز أمامنا مسألة أخرى هي : أين ينبغي وضع الخط الفاصل بين مستويات السياق ؟ . وإذا كان اللغويون يتحدثون عن التداخل المتدرج للسياقات المختلفة ، وعما يترتب عليه من وظائف تتصاعد حتى تصل إلى السياق الثقافي بأكمله ، فإننا لا بد أن نسأل عن أيها أكثر التصاقاً وأكبر فائدة للدراسة الأسلوبية . وتتوقف الإجابة على طبيعة النصوص وأهداف البحث .

وقد حرص «أولمان» مثلاً في كتابيه عن «أسلوب القصة الفرنسية» و «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» على الالتزام بالسياق المفضل لدى كل مؤلف ؛ بحيث أصبحت كل دراسة اختياريًا لعنصر أسلوبى في بنية رواية بأكملها . وإذا كان هذا ملائماً للدراسة الأدب الروائى فعليه ليس أنسب المناهج في دراسة الأجناس الأدبية الأخرى ؛ إذ إن القصيدة الواحدة أو الألفاظ أو القطعة المسرحية القصيرة لا تكفى عادة لتقديم سياق مناسب لهذا النوع من التحليل .

وقد يجهن الباحث إلى تحظى حدود الأعمال الفردية للعثور على إطار السياق الأكبر ؛ وعندئذ نجد معظم الباحثين المتمكنين يفضلون اختيار أسلوب مؤلف معين عبر جميع أعماله ، أو مظهر من مظاهر أسلوبه ، وتتبع تطوره في المراحل المختلفة ، وآخرون يرمون إلى ما هو أبعد من ذلك فيحاولون وصف أسلوب مدرسة أدبية ، أو عصر بأكمله ، أو جنس أدبى برمه . وكل هذه الأنماط من الدراسة الأسلوبية مشروعة ويمكن أن على أن تستحضر دائماً أنه كلما وسعنا من رقعة البحث فقدنا بالضرورة العمق اللازم - بنفس النسبة التى تكسبها وضوح الرؤية في الاتساع - وابتعدنا عن الدقة العلمية التى لا نستطيع التأكيد منها إلا من خلال منهج تحليل السياق الأصغر .

هذه «الموقعات» ، سواء كانت داخلية في النص أم خارجية عنه ،  
كـي ونقرأ في اتجاه مستمر ، ونحاسب نصي ، ونظور شمولي»  
- كما يقول «ويليك» في نظرية الأدب . ( ٥ : ١١٨ )

وعلى ذلك فإن تحليل الإطار التاريخي واللهجي ضروري  
لتحديد مؤشرات المقام في الدراسة الأسلوبية ، وضمان  
موضوعية لغة النص ؛ فمروحة الإمكانيات اللغوية لنص من  
العصور تعد عاملاً يحد من حرية اختيار الكاتب لعناصره  
الأسلوبية ، في نفس الوقت الذي تقدم له فيه كثيراً من الفرص  
للخلاق . وكل لغة تخضع ببطء لحالة من التغير المستمر ، يؤثر  
عليها في كل لحظة وعلى جميع المستويات . ومن هنا فإن فرص  
اختيار الكاتب من المجال التقليدي والإبداعي إنما هي إمكانيات  
للتحول في نشاط فني محكوم ببعض القواعد ومنشئ لبعضها  
الأخر ؛ وهو ما يجعلها تتغير بالضرورة بمرور الزمن .

وفيما يتعلق بلغة الماضي فإن الكاتب يجد نفسه في موقف  
خاص ؛ فاللغة الشعرية نادراً ما تتجاوز بشكل واضح - كما  
يحدث في بقية الأجناس الأدبية - داخل الحدود الموهوبة من  
الاستعمالات اللغوية ؛ إذ إن الشعر - ومثله بدرجة أقل بقية  
الأجناس الأدبية - ينجذب عادة نحو هياكل لغوية ماضية .  
ولهذا فإننا لكي «نوقع» نصاً من الوجهة الأسلوبية ينبغي أن  
تكون على وعي بالإمكانيات اللغوية التاريخية التي يعتمد عليها  
الكاتب . ( ٦ : ١٠٥ )

ويتصل بهذا البعد الزمني قضية تغير الأسلوب وما يترتب  
عليها من تأثير أدبي ؛ ويقصد بتغيير الأسلوب الانتقال من  
مجموعة أسلوبية إلى أخرى ، على نحو يقتضي تغير احتمالات  
العناصر اللغوية في النص بقايها بمستوى آخر . فمثلاً إذا قرر  
خطيب الجمعة الذي تعود الحديث من فوق المنبر بالعربية  
الفصحى أن يستخدم لهجة عامية مليئة بالأمثال الشعبية  
والإشارات الدارجة ؛ عندئذ تقل لديه احتمالات العناصر  
العربية الفصحى بالقياس إلى لغته على المنبر - وهو السياق الذي  
يحكم عملية الانتقال - لا بالقياس إلى حديثه في المنزل ، ومثل  
للعند تغييراً في الأسلوب بهدف إحداث تأثير خاص ، مثلاً  
يدخل ممثل هزلي فقرات فصيحة في حديثه العامي للسخرية من  
تقعر مدرس اللغة العربية مثلاً ، أو للإشارة إلى تغيير في  
الموقف ، أو التلميح بشيء معين .

على أنه لا ينبغي أن نخلط بين تغير الأسلوب من جانب  
واستخدام المجاز أو اللغة الاستعارية من جانب آخر ؛ فهذا  
الاستخدام يتضمن تغيرات موضوعية على مستوى المعجم تحت  
ضغط دلالي محدد ، لكن دون أن تسمح بإدراج في مرتبة  
أسلوبية جديدة إلا إذا ارتفعت معدلات تكرار هذه الأنماط  
الاستعارية للدرجة تجعلها تقوم بمهمة المؤشرات الأسلوبية . ولو  
قامت استعارة معينة بإدخال كلمة من مجموعة أسلوبية بعيدة إلى  
مجال جديد فإن هذا يعد بمثابة تغيير في الأسلوب ، أما أن أخذت  
الكلمة المستعارة من نفس المجموعة الأسلوبية التي تنتمي إليها  
بقية عبارات النص فإن هذا لا يحدث أي تغيير في الأسلوب .

فإن المقارنات المبدئية للأسلوب تتزايد صعوبتها كلما كانت  
نصوصها شديدة التشابه أو بالغة التخالف . ( ٤ : ٥٠ ) .

\*\*\*

وبالإضافة إلى هذه السياقات النصية هناك سياق آخر هو  
الذي يطلق عليه علماء اللغة اسم «سياق الموقف» ؛ وينبغي أن  
يؤخذ في الاعتبار عند الدراسة الأدبية للأسلوب . فالنص في  
نهاية الأمر ليس سوى تعبير يشكل جزءاً من عملية اجتماعية  
معقدة ؛ على نحو يجعل من الضروري استحضار الملابسات  
الشخصية والاجتماعية واللغوية والأدبية «والأيديولوجية» التي  
كتب فيها النص ، ما دمنا نريد أن نجري عليه اختياراتاً جاداً في  
نطاق تحليل أدبي مكتمل . ويطلق بعض الدارسين على استخدام  
هذه العوامل «موقع السياق الثقافي للنص» . وإذا كان من  
الشائع القول بأنه لكي نقدر مثلاً نصاً من القرن السادس عشر  
ينبغي أن يتعمق الناقد شخصية رجل من معاصري هذا  
النص ، فإن العملية التي نحن بصددتها أكثر تعقيداً من ذلك ؛  
إذ لا بد من مهارة كافية للتمييز بين الموقف الثقافي للقارئ  
للمعاصر وللنص والموقف الثقافي للناقد الذي يحمله كي يتمكن من  
إبراز العناصر التي تحمل رؤيته . كما أن هذه الموقعة الثقافية  
ضرورية أيضاً للتفحص الحديثة ؛ لأنها دائماً تصدر عن مواقف  
لها ملامحها الخاصة المتغيرة .

\*\*\*

ويوسعنا - للتذكّر - أن نستجمع بعض الإجراءات التي  
سبقت الإشارة إليها ، والمتصلة بهذه الموقعة ؛ ومن أهمها نسبة  
النص إلى عصره تاريخياً ، وإلى لهجته جغرافياً ، وإلى نمطه من  
ناحية المجال والطابع ، وإلى الثقل الموروث الذي يخضع له  
النص في كتابته من ناحية التقاليد التي يتبعها . وربما كان من  
الأهمية بمكان أن نتذكر دائماً أن بعض الأجناس الأدبية تمكن  
الكاتب بطريقة خاصة من خلق سياق للموقف داخل النص  
نفسه ؛ فوعى الجنس الأدبي - وبخاصة الدرامي والروائي  
بصيغة المتكلم والتجوي الشخصية - يمكن أن يعد من هذه  
العوامل التي تتيح للكاتب أن يجعل انتباهنا يتعد عن سياق  
الموقف الواقعي للعمل لحظة توصيله ؛ موقف المتكلم والمستمع  
وما يحيط بهما من ملايسات ، كي يتركز على سياق الموقف الذي  
يخلقه العمل نفسه .

وعندما نتعامل أي جزء من النص فإن هذه الموقعة قد تقتصر  
لأهدافها الوصفية على عنصر محدد منه ، يطلق عليه أحياناً  
«السياق الداخلي المباشر» ؛ لكن كلما تقدم القارئ في العمل  
الأدبي توافر لديه قدر أعظم من البيانات عن النص ، يستطيع في  
ضوئها أن «يوقع» الحوار والتجوي والحدث الدرامي والوصف  
والكيفية والإشارات الداخلية ؛ على نحو ينتج لونا من «السياق  
الداخلي المتراكم» يجعل من الممكن الوصول عند نهاية القراءة إلى  
تصور «السياق الداخلي الشامل» .

وعند الاختبار الأسلوبى لعمل أدبي يمكن أن تستخدم جميع

تعرض مسرحيته شفويا ، كما أن الشاعر قد يكون على وعي ببعض الخواص المتمثلة في التقطيع . ولا يعني هذا أنه في جميع الأحوال المذكورة لا يمكن أن تخفى اللغة على بعض الخواص العضوية للغة المنطوقة ؛ فلا بد أن يكون هناك عموماً بعض العناصر الكافية كي تغطي انطباعات بعض المتطوق . وفي حالة الشعر فإن تنظيم اللغة يخضع جزئياً لبعض المؤثرات الممكنة للغة المنطوقة ؛ خصوصاً ذات الطابع العي . وشخصيات المسرح والرواية لا يمكن أن تتحدث مثل الناس الواقعيين تماماً ؛ ولو حدث هذا لفقدت مقوماتها الفنية ؛ وهذا ما يجعل من الضروري أن نكتشف ، عبر المؤشرات اللغوية ، الكيفية التي استخدمها المؤلف ليترك لدينا هذا الانطباع . أما في الرواية فيوسعها إذا رغب أن يستخدم ببساطة الوسائل الخطية من فصولات أو إشارات إملائية للتمييز بين الحوار والسرد . ومن ناحية أخرى يمكن أن يستقي من شبكة كبيرة من العناصر الخطية والمعجمية والنحوية ما يتلاءم مع مقصده . أما درجة التنوع والتحول الكيفي الماثلة في العمل فهي تتوقف على مقاصد المؤلف .

وطابع المقال هو الذي يتعلق بمدى الصبغة الشكلية التي تعكسها اللغة في الموقف ؛ ويتوقف عموماً على العلاقة القائمة بين المتحدث أو الكاتب من جانب ، والمستمع أو القارئ من جانب آخر . على أن هذا البعد ينبغي أن ينظر إليه على أنه عملية مستمرة ، ولا يمكن تحديد النقاط الواقعة بين أقصى طرفيه من الشكلية التامة إلى انعدام الشكلية . ومع هذا فإن المتحدثين الأصليين بآلة لغة يدركون أن الدرجات المختلفة لهذا السلم معلمة بفوارق لغوية . وتستخدم تغيرات الطابع من رمسي إلى غير رمسي في لغة الأدب لإنتاج تأثيرات معينة ؛ فممنما يختار الروائي أو الشاعر طابعاً معيناً بهدف تحديد علاقته بالقارئ فإنه يترتب على ذلك نتائج لغوية محددة . وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الذي يحدد طابع القول بالنسبة للقارئ هو بعض الخصائص اللغوية المتمثلة في النص ؛ وإلاقص بضمير المتكلم يترع عادة إلى حل اللغة نحو الجانب غير الرسمي أكثر مما يفعله القاص بلسان الغائب . من هنا يصبح تغير الطابع في الحوار انعكاساً لتحول العلاقات بين الشخصيات في المسرحية أو الرواية ؛ إذ إن طابع القول محكوم بالموقف والمقام ، والمؤشرات اللغوية التي تتميز بها كل درجة من درجات هذا الطابع يمكن استخدامها لإثارة مواقف وتحديد علاقات معينة .

ويلاحظ أن هذه الأبعاد الثلاثة - وهي المجال والكيفية والطابع - ذات علاقة متبادلة ، ويؤثر بعضها في البعض الآخر ؛ إذ إن هذا اللون المميز أو ذاك من مجالات القول يشهد ارتباطه بهذه الكيفية أو تلك ؛ وتغير الكيفية يصحبه عادة تغير الطابع أو بالعكس . فإذا أخذنا في الاعتبار هذه العلاقة المتبادلة فإن أبعاد الاختلاف يمكن تقطيعها بشكل أكثر ؛ حيث تغطي نتائج جيدة بالإضافة في الاعتبار التاريخية أو الملهجية عند مستوقة النص بجمليته أو تفصيله ، وهذا ما يؤدي إلى عدم استبعاد بعض المؤثرات المهمة الناجمة عن لغة النص ، أو تفادي التفسير الحاشطيء لها . فإذا كانت شبكة الاحتمالات

وفي كثير من أنماط النصوص الأدبية ، مثل الدرامية والقصصية ، تستخدم أساليب متنوعة في مشاهد مختلفة ؛ فأسلوب مشهد قصصي مثلاً يبين أسلوب الحوار أو النجوى . ويلاحظ أن تغيرات الأسلوب يصحبها عادة تغير في السياق ؛ وهذا نفسه هو ما نراه في حديث الشخصيات المختلفة ، على أساس أن المتكلم جزء من سياق الحديث . وهذه التنوعات الأسلوبية التي تعود إلى الأدوار الاجتماعية لكل متحدث أو كاتب ، يطلق عليها علماء الأسلوب اسم «السجلات» .

كما أنهم يميزون بين الأسلوب واللهجة ؛ فإذا كانت لغة العمل الأدبي مثلاً خليطاً من اللغة المشتركة واللهجة بقصد إحداث تأثير أدبي ؛ فإن استخدام اللهجة فحسب في سياق عدد يصبح حينئذ تنوعاً أسلوبياً يؤدي تغييره إلى تغير في الأسلوب . ويمكن عندئذ أن نلاحظ مثلاً أن معدلات تكرار الكلمات المحرمة خلقياً أكثر في المشاهد العامة ، وأن معدلات تكرار الكلمات المقدسة أكثر في الأحاديث الدينية ، وأن اختيار المجموعة الأسلوبية داخل فئة اجتماعية معينة مشروط بالموقف ، بالفهم الذي أشرنا إليه من قبل . (٧ : ٦٤) .

ومن الوجهة الوظيفية هناك ثلاثة أبعاد متشابكة ، يعدها بعض علماء الأسلوبيات أدوات مهمة لإبراز فروق الاستعمال اللغوي التي لا يمكن تعرفها من خلال الفروق التاريخية واللهجية ؛ وهي ما يطلقون عليه المجال والكيفية والطابع . فمجال القول لنص معين يتعلق بموضوعه ، وباللامح اللغوية التي يمكن أن تترابط معه . ويصبح من الواضح أن نصاً غير أدبي من نوع معين ، يمارس فيه المجال تأثيراً بارزاً على تركيبة المعنى ومكوناته المعجمية ، خصوصاً إذا كان هذا المجال ذا طبيعة «تكنيكية» . وحيث أن الفنان حر في الاعتماد على كل مجالات القول الممكنة ، فإنه قد يعتمد في بعض الأحوال على استخدام الوسائل اللغوية المتصلة بمجالات متخصصة لأهداف درامية أو شعرية أو استثنائية . وربما نتج عن تطبيق هذا البعد في اختيار اللغة الأدبية ، وفي النصوص المطولة قد يحدث تنوع في مجالات القول ، يترتب عليه نتائج لغوية .

أما كيفية القول فهي البعد الذي يتصل بالفروق اللغوية الناجمة عن الاختلاف بين قول منطوق وآخر مكتوب ؛ فكل قول مكتوب يمكن أن يصبح منطوقاً ؛ لكن ينبغي أن نلاحظ أن القول المنطوق يحتوي بطبيعته على جملة من الخصائص التي تتمثل في القول المكتوب . ولا تقتصر هذه الفوارق على مجرد الاختلاف بين المادة الخطية والصوتية ، لكنها تشمل ذلك إلى المستوى النحوي والمعجمي ؛ ويمكن أن يقال إنها نتيجة للاختلاف بين المواقف التي تعين على اللغة المنطوقة والمكتوبة أن تؤدى وظائفها فيها ، والتأثيرات المرتبطة بها . وربما يقصد الفنان الأدبي إلى أن يكون ما يكتبه قابلاً للقراءة كأنه مقول شفويا ؛ وذلك لإحداث انطباع اللغة المكتوبة ؛ كما يمكن أن يقصد إلى أن يصبح عمله مقروءاً كما لو كان نجوى منطوقة بصوت مسموع ؛ أو في حالة الكاتب المسرحي الذي يكتب وهو على يقين - أو على أمل - أن

ما عدها ، بل على العكس من ذلك ، يحتاج الوصف المتأن إلى أن يأخذ في اعتباره العلاقات القائمة بين مختلف الأجزاء ، ويقارن بين مجموعة هذه العلاقات ، مع الأخذ في الاعتبار أي عنصر من النص له دلالة خاصة ، قد تتغير في علاقته بنظم آخر . كما أن طبيعة العناصر اللغوية ، التي يفترض أنها دالة ، هي التي تحدد النظام أو المظهر الذي ينبغي وصفه .

وإذا كان كل ملمح لغوي يمكن أن يكون ذا دلالة أسلوبية ، على نحو يستحيل معه أن تقدم قائمة مفصلة بجميع الملامح اللغوية الشكيلة للنص ، فإن بوسعنا - على سبيل المثال - أن نعرض لبعض المستويات المتشابهة ذات الدلالة الأسلوبية في النصوص المختلفة ، خصوصاً تلك التي كثيراً ما لوحظت في جملتها دون أن يتم تحليلها بشكل مفصل . وتأتي في الدرجة الأولى منها العناصر النحوية ، بالرغم من أنها عولجت بشكل عام ، وبطريقة مجازية أحياناً ، إلا أن التصورات المتصلة بالتعقيد والبساطة النحوية كثيراً ما تتردد في وصف الأساليب اللغوية . ومن الصعب أن ترصد جميع درجات التعقيد اللغوي بطريقة قياسية موضوعية ، وإن كان من الممكن وصفها بالمصطلح النحوي والمعجمي ، دون حاجة إلى التحديد الكمي الدقيق ؛ إذ إن هناك مستويات كثيرة للتعقيد ، وفناجح متعددة منه ، كما أن هناك درجات متفاوتة من أنماط البساطة . فالجمل الطويلة لا تحدث دائماً انطباعاً بالتعقيد ، أو انطباعاً بما يمكن أن يسمى كثافة النسيج . ومن حسن الحظ أن هذا النسيج اللغوي يمكن تحليله الآن واختباره بفضل الوصف النحوي ، ما دامت المراتب النحوية ودرجات استخدامها تتيح لنا فرصة تحديد الأنماط المختلفة للتعقيد والكثافة في مستويات متعددة ، داخل إطار الهياكل البنيوية ، التي تقدمها لنا الوحدات المنتظمة في مراتب متدرجة .

على أن التأثيرات النحوية في الشعر لا تشمل فحسب تعقيدات الجملة ومعدلاتها ، بل تشمل أيضاً أشكال اللبس النحوي المتمثلة فيها . وإذا كانت أشكال اللبس المعجمي قد حظيت منذ وقت طويل بالاعتراف والتحليل عند دراسة المجاز والبيدع وأنماط الصور الأخرى ، فإنه من الضروري أن نلاحظ عدم اقتصاد اللبس على هذا الجانب المعجمي ؛ فتركيب الجملة الشعرية ونتائجها أسلوبية بما يستحق عناية أعظم مما أولى له حتى الآن ؛ خصوصاً إذا أخذنا في الاعتبار أن بيت الشعر يشمل مجموعة مزودة من الوحدات : وحدات كل بيت ومقطع شعري ، والوحدات النحوية . وغالباً ما تستخدم إحدى هاتين المجموعتين في مقابل الأخرى ، بنفس الطريقة التي نجد فيها أن هياكل الوزن تستخدم على المستوى الصوتي في مقابل إيقاعات الكلام . من هنا يصبح من الممكن للشاعر - بفضل تراكيب الحدود النحوية والعروضية - استخدام إمكانات التركيب المتاحة ، ثم إتباعها بمفاجأة تركيبية ، على نحو يجعل من الممكن تعاضل الهياكل التركيبية البديلة ، ويساعد على تكثيف النص .

أما في المسرح والرواية فإن الاختلاف بين الحوار والنحو

الواردة أمام الكاتب تشمل بالقوة كل إمكانات اللغة ، فبوسعنا أن نرى عندئذ بوضوح والمناطق التي اختارها في كل حالة من حالاته ، ودرجة توقيفية في توظيفها . ( ٨ : ١٠٨ ) .

\*\*\*

ونأسى على ذلك يرى علماء الأسلوب أنه من الضروري عند إجراء موقفة النص ، باستخدام القواعد المحددة لربطه بعصره ولهجته وبجالة وقيافته وطابعه ، والتأكد من كل ذلك عن طريق المؤشرات اللغوية المحددة - من الضروري عندئذ مقارنة النص بغيره من النصوص المشابهة له ؛ إذ إن هذا هو الذي يجعلنا نستوضح عن طريق التقابل ما إذا كان يتضمن عناصر فريدة أم لا . وبهذا فإن الخطر المتمثل في أن نولي الطبيعة المميزة للنص أهمية مبالغاً فيها يصبح خطراً محصوراً بفضل التصحيح الذي يتم للتأويلات الشخصية المفرطة للعناصر اللغوية . هذا الإجراء يسمح لنا أيضاً بمقابلة العناصر الفريدة بالعناصر المشتركة ، بشكل يجعلها تدرج في عملية جدلية عامة ، تستجيب بوضوح لحاجتنا إلى الكشف عن أسلوب النص .

وعندما نقوم بهذه الإجراءات بشكل دقيق فإن الاحتمال الغالب عندئذ أن الأمر لن يتوقف على مجرد تطوير الفرض الأول وتميمته ، بل سيبرز بعض العناصر والهياكل لأوضاع لغوية تستحق أن تبحث في ضوء الوصف الذي يوضح الخواص المحتمية لأسلوب النص ، وبهذا فإن مركز الاهتمام سينتقل إلى وضع عناصر النص في علاقته مع قواعد الاستعمال ، واختيار هياكل الاختيار فيه من منظور تفردها للتمييز ؛ وهذا ما يجعل العناصر المختارة بهذه الطريقة مجالا للبحث المعتمد على وصف الاختيارات ، دون أن تغفل لحظة واحدة عن أن هذه العناصر تشكل كلاً معقداً ، وأن الاختيار التفصيلي لها قد يؤدي إلى ضرورة بحث عناصر أخرى متعلقة بها ، وأن المستويات المعجمية والنحوية والصوتية والإملائية ينبغي أن تشارك بدورها في هذه الإجراءات .

وينبأ يمكن أن يعتمد التشخيص الأسلوبى على اختيار عنصر لغوي أو أكثر في النص ، كدليل كاف على تفرده ، فإن الشرح الشامل والواضح للأسلوب يحتاج إلى عرض أكثر تشابكاً وتعقيداً لجملة العناصر المترابطة ، ولو كان المطلوب فحسب إنما هو مجرد دليل واضح على نسبة النص إلى مؤلف معين ، فإنه من الممكن عندئذ استخدام حاسب وإلكترونى ، للتحديد الكمي لدرجة كثافة النص ومعدلات تكرار هذه العناصر اللغوية التمييزية فيه ؛ لكننا نتصل في هذه الحالة إلى تشخيص لبعض الأعراض ، لا لوصف كامل له ؛ بل ربما كانت العناصر المختارة لهذا الغرض ليست بذات قيمة في دلائلها على الخواص الأدبية والفنية للنص ، كما أنه بوسعنا أن نتحدث عن أسلوب كاتب معين ، مشيرين ببساطة إلى تفضيله لبعض الكلمات ، أو تكراره لبنيية بعض الفقرات ؛ بيد أن معظم الباحثين الآن يرون أن سر الأسلوب لا يكمن مطلقاً في عنصر واحد مسيطر على

السرد، وتعدد الشخصيات، يتم عادة بوسائل نحوية، ومساعدة عناصر معجمية وخطية، تعزز الفوارق وتبرزها. فالنحوي الداخلي في «عوليس» و«جيمس جويس» مثلاً يشار إليها عادة إما بتركيب غير تام وإما بتركيب منقوط. والوسيلة الغالبة عند نجيب محفوظ للانتقال من السرد إلى النحوي هي الالتفات المفاجيء، مع استخدام النقط أو إغفالها في بعض الحالات المكثفة المتوالية. وعلى البحوث التركيبية التي تعنى بهذا الجانب في الوصف التفصيل للأسلوب أن توازن نتائجها وتقارنها بما يستخلص من الملاحظة الثنائية للمعجم وللقيم الصوتية للنصوص المدروسة؛ إذ إن النمو ما هو إلا تراكم تركيبي لهذه المستويات وتوظيف لمحصلتها الأخيرة.

\*\*\*

ويطلق بعض العلماء على الملامح الأسلوبية ذات الدلالة اسم «المؤشرات الأسلوبية» ويعرفونها بأنها «تلك العناصر اللغوية التي تظهر فقط في مجموعة سياقية محددة، بنسب تتفاوت في معدلاتها كثره وقلة من حالة إلى أخرى». (٩: ٥٢)

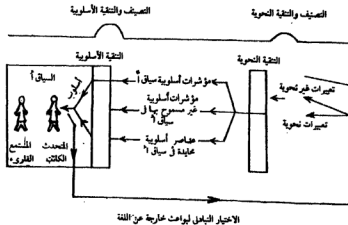
ومعنى هذا أن المؤشرات الأسلوبية هي العناصر اللغوية المشروطة بسياق النصوص؛ أما العناصر الأخرى التي لا تقوم بدور المؤشرات فهي محايدة ولا دلالة لها؛ وهذا ما يجعلها تظهر في سياقات مختلفة بمعدلات تتفاوت بشكل واضح، دون وظيفة محددة.

ويتمثل الأسلوب عند هؤلاء العلماء في الهيكل الاختياري الذي يتكون من مجموعة العناصر الممكنة في لغة معينة عندما تقوم بدور المؤشر؛ على أساس أن هناك أنماطاً مختلفة من الاختيار؛ فالرفض التام لعنصر ممكن، أو الإصرار الحتمي على إيراد عنصر ممكن باستمرار في مكان آخر، يشكلان ملامح أسلوبية؛ كذلك المستويات المختلفة لإيراد العناصر بمعدلات معينة، مع استبعاد العناصر الأخرى؛ كل هذا يمثل أنماطاً من الاختيار يتحدد الأسلوب على أساسها.

وفي هذا الضوء فإن بعض تكرارات العناصر اللغوية تكتسب أحياناً قيمة المؤشر الأسلوب، مثل عبارات القسم واللغة التي يتفوه بها جندى مثلاً، أو عبارات الحوقلة والتعويذ التي ترد على

ونتيجة لذلك فإن تحديد المؤشر الأسلوب يجعلنا في غير حاجة إلى تأكيد أن الأسلوب اختيار؛ إذ لا يعدو حيشته أن يكون استعمال المؤشرات المشروطة بالسياق. ولعل إدخال فكرة المؤشر على تعريف الأسلوب الذي قدمناه مؤخراً بوصفه هيكلًا من الاحتمالات السياقية، كان كافياً لجعل من الممكن التمييز بين الاختيار الأسلوب والاختيار غير الأسلوب.

وعندما يتصلد هؤلاء الباحثون لإقامة نموذج للأسلوب، تأسيساً على فكرة الاختيار، فإنهم يضطرون إلى أن يدخلوا في حسابهم نوعاً آخر من الاختيار يسمونه «الاختيار التبادلي»، أي اختيار دلالة ما لهذا التعبير أو ذلك؛ أي لهذا الذي نريد التعبير عنه من خلال مثير غير لغوي. وهذا الاختيار التبادلي يعنى - من ثم - تحديد ما يريد شخص ما أن ينقله في رسالته اللغوية؛ فعند تشفيرها يستطيع المرسل أن يستعمل مؤشرات أسلوبية أو عناصر محايدة. فإذا أحصينا الآن أشكال الاختيار وجدناها أربعة، تمثل أنماطاً أو مستويات مختلفة، هي: التبادلية، والنحوية، والأسلوبية، والمحايدة؛ وهي تكون بالتأكيد سلسلة مترابطة بشكل أو بآخر. ويوزع بعض الباحثين هذه المظاهر المتتالية للاختيار على النموذج المرسوم في المخطط التالي:





أجزاء معينة من النص لأشار هذا إلى حدوث تغيير أو أكثر في الأسلوب .

وبخلاصة الأمر أن العناصر اللغوية المشروطة بسياق النص تقوم بوظيفتها كمؤشرات أسلوبية عندما تظهر في نفس هذا النص وتشكل مجموعته الأسلوبية . فإذا تكررت المجموعات الأسلوبية في عدد كاف من النصوص ذات العلاقات المترابطة فإنها تشكل بدورها مجموعة أسلوبية كبرى ؛ على نحو يجعلها تنتمي إلى الأسلوب نفسه . وتتكون المؤشرات الأسلوبية من الاتجاهات المعززة بالإحصاء ، كما تتكون أيضاً من العناصر المتفرقة التي يرفض بعضها الاجتماع مع الآخر .

\*\*\*

وإذا كان مقياس المؤشرات الأسلوبية كافياً في إجراء التحليل اللغوي للنصوص فإنه يستكمل بمقيار آخر ، يتمثل في التحليل السلوكي لوجود فعله وتأثيراته على القراء . ويستخدم بعض الباحثين مجموعات من الحروف المختصرة ، يرمزون بها إلى الجوانب المختلفة في الدراسات الأسلوبية ؛ فالرمز (آل) يعادل الأسلوب اللغوي ؛ أي التحليل الإحصائي والتوزيعي للعناصر اللغوية ، بينما يدل الرمز (أس) على الأسلوب السلوكي . والإجراء الذي يقتضيه البدء بدراسة نص محدد بمعايير لغوية ، ويصح من السهل حينئذ دراسة النص بمقارنته بقاعدة محددة ومحصورة . وتمثل هذه الدراسة - كما أشرنا مراراً - في التحليل اللغوي لكيفية وكيفية توزيع الملامح المميزة ، والانتقال من ذلك إلى تحديد الملامح التي يحتمل أن تكون لها وظيفة أسلوبية ، تتجاوز مجرد الوظيفة النحوية ، وهي المؤشرات .

على أن القدرة على توقع ما يتجاوز حدود النص المدروس تتوقف على دقة الأسلوب اللغوي واتساع المادة والعلاقة النصية بين المشهد الأصلي والمادة المفتوحة التي ينطبق عليها هذا التوقع . وعندئذ يمكن أن نقرب من التحليل السلوكي للأسلوب من خلال ما يقوله النقاد عن ردود الفعل تجاه النص لدى من تجرئ عليهم تجارب التلويح الأدبي ، ويستحسن هذه التجارب أن تجرى على دارسين جامعين أجانب عن اللغة ، عارفين بها ، ليقظة حساسيتهم تجاهها ، أو على بعض مدرسي المرحلة الإعدادية والثانوية . ويبدو أن كثيراً من جوانب المظهر السلوكي للأسلوب يمكن أن تتضح باستخدام التكنيك النفسي والنفس الاجتماعي ، بما في ذلك تلك الجوانب التي تتضمن تصنيفاً للدرجات وتحليلاً للعوامل .

وإذا كان هدف التحليل اللغوي للأسلوب هو وصف العناصر الأسلوبية ، فإن هدف التحليل السلوكي هو دراسة نماذج ردود الفعل المقبولة تجاه التأثيرات اللغوية ، وتقديم هياكل منظمة للسلوك ، متعلقة بالتأثير ورد الفعل . وينبغي أن نبرز هنا حقيقة مهمة ، هي أن كلا من الدراسة الأسلوبية ودراسة التأثيرات الأدبية التي يقوم بها التقدر له مجال التميز عند أنصار هذا الاتجاه السلوكي ؛ إذ إن لكل تعبير له أسلوب محدد طبقاً

ويلاحظ على هذا التخطيط أن المتحدث أو الكاتب ، مثلها في ذلك مثل المستمع أو القارئ ، يعدان جزءاً من السياق « أ » نتيجة لبواعث خارجة عن اللغة .

فالتحدث يريد أن ينقل رسالة إلى المستمع ، وهذه الرسالة يتم تشفيرها أولاً طبقاً لقواعد النحو ، فلا يعبر هذه المصفاة الأولى سوى العناصر النحوية ، أما العناصر غير النحوية فيتم حجزها . ثم تتم تقيفة هذه العناصر النحوية أسلوبياً على التوالي بفضل المعايير التي يحددها السياق « أ » وفي هذه المصفاة الثانية تمر كل العناصر الأسلوبية المحايدة كما تمر المؤشرات المشروطة بالسباق « أ » ، لكن لا تمر المؤشرات التي لا تتواءم معه . وعلى هذا فإن العناصر المصفاة نحويًا وأسلوبياً هي وحدها التي تدخل في أسلوب التكلم وتشارك في صياغته .

فإذا ما استطعنا أن نفران المؤشرات الأسلوبية في عدد كافٍ من النصوص بتلك المؤشرات الأخرى الماثلة في عدد مناسب من القواعد العامة المختارة جيداً ، وإذا ما استطعنا أن نوسع مجالات العمل في النصوص المختارة ، أمكن - حينئذ - أن نصوغ مواصفات ومراتب أسلوبية على قدر عالٍ من العمومية والفعالية معاً ، وأن نتقدم من مبادئ دقيقة إلى أخرى أعم بشكل يسمح لنا بتحليل تدريجي ووصف مفصل لمشاهد من أعمال فردية . تنتهي بنا إلى نصوص كاملة ، ومراتب أسلوبية منتظمة شاملة . (١٠ : ٥٨/٥٧) .

\*\*\*

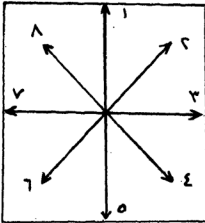
وتأسيساً على هذا فإن مجموعة المؤشرات الأسلوبية التي يلتقي فيها عدد كبير من النصوص في إطار شبكة من السياقات التي يتصل بعضها ببعض - وإن كانت مختلفة فيما بينها - تكون جملة من المبادئ الأسلوبية الأولى ، بحيث يصبح تحليل قدر من النصوص التي تغطي ملامح الهيكل العام للغة ما ، كافياً في نتائجه لتحديد الأساليب هذه اللغة ، ويصبح من المسور تصنيفها وتعريفها بمصطلحات تشير إلى مراتبها النصية المهمة ، أو مؤشرات الأسلوبية . ففي الإنجليزية مثلاً أشار بعض الباحثين إلى أن هناك خمس صيغ أساسية هي الجماعية والشكلية والاستشارية والعفوية والجمعية ، تمثل في تقديرهم المراتب الأسلوبية الأولى للإنجليزية . وهم يلاحظون كذلك أن المراتب الكلاسيكية التي تميز بين ثلاثة مستويات للأسلوب ، وهي : الخطير السامي ، والمتوسط ، والوضع ، قد لاقت نجاحاً كبيراً خلال عصور طويلة ، بفضل ارتباطها الوثيق بالتقاليد الأدبية التي تسمح فحسب بمراتب أولية ثلاث للنصوص ؛ تلك المراتب التي تلخصت أهم معالمها في عجلة «فريجل» الشهيرة كما نشرح فيما بعد .

وتوافق المجموعات الأسلوبية في إطار مشهد محدد من نص معين هو الذي يجعلنا نعيد النظر نقدياً في المعايير التي قامت عليها تشكلات هذه المجموعات . ولو كان المنهج دقيقاً لاتضح منه حينئذ أن تلاقي هذه المجموعات إنما هو نتيجة لحاظ الأساليب . ولو أظهر التحليل التالي أن كل مجموعة منها تستعمل بانتظام في

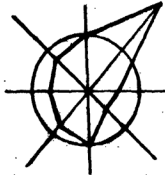
كل نص على النقط المحددة خواصه في الرسم البياني ، مما ينجم عنه توزيع النقط على المستويات المختلفة طبقاً لنوعين من الكتابة : أحدهما النثر الإبداعي الأدبي ، والثاني يشمل بقية ألوان الكتابة .

وقد بحث آخرون بهذا المنهج التجريبي الإحصائي الفوارق المميزة للكتاب والمؤلفين ، بغية التوضيح البياني لخصائصهم الأسلوبية بطريقة شكلية موضوعية . من ذلك ما قام به «زيمب Zemb» من وضع ما أطلق عليه «المتر الأسلوبى» ؛ ويتمثل في عدد كلمات النص - وتصنيفها ووضعها على شكل نجمة مثل متوسطها . وتنتج عن هذا أبنية خطية مختلفة من نص إلى آخر ، يمكن مقارنتها فيما بينها ، ومعرفة اختلافات الكتاب طبقاً لها ، ويتمثل في أضلاع النجمة المثلثة أنواع الكلمات طبقاً لكل لغة . ويقترح هذا الباحث أن توزع على النحو التالي :

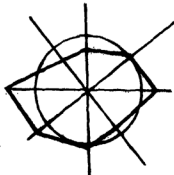
- |                     |                 |
|---------------------|-----------------|
| ١ - أسماء           | ٢ - ضمائر       |
| ٣ - نعوت            | ٤ - أفعال       |
| ٥ - ظروف زمان ومكان | ٦ - حروف جر     |
| ٧ - أدوات الوصل     | ٨ - أدوات الشرط |



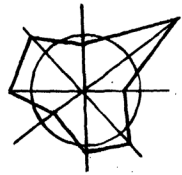
وقد أدت الدراسة التطبيقية لأساليب بعض الكتاب الفرنسيين طبقاً لهذه الإجراءات إلى التوصل إلى رسم الأشكال البيانية التالية لأعمالهم ، وإن كان ذلك بعد المرحلة الأولى التي لا بد أن تعقبها بعد ذلك محاولة لتفسير هذه الرسوم واستخلاص لانها الجمالية وقيمتها الأدبية فيما بعد :



مارسيل بروست



فاليري



باسكال

للاحتمالات النصية السابقة ؛ مع أن هناك كثيراً من التعبيرات التي لا تعدو أن تكون مجرد نوع من الأدب الرديء ؛ وإن كانت المشكلة هنا تتمثل في صعوبة التمييز بين التأثيرات الأدبية لتعبير ما وما هي مشروطة به في السياق من تأثيرات أسلوبية . ويتوقف على الجهود التي تبذل في هذا الصدد توضيح الموقف العلمي والتعليمي بين علمي الأسلوب والنقد ، واستخدام مقولات كل منهما في إثراء الآخر ، والإفادة من الطابع التجريبي للأول لضبط المعايير الجمالية للثاني . وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن أهم أدوات هذا الطابع التجريبي وهو «تكنيك» الإحصاء في استخداماته الأسلوبية ، والشروط المتعلقة بذلك .

\*\*\*

ففي مقابل الإجراءات التقليدية التي تعتمد على التذوق الشخصي في وصف الأسلوب ، تقوم الاتجاهات الحديثة على الوصف الموضوعي والقياسي الكمي الذي يستخدم إجراءات التحليل الإحصائي والرياضي ؛ وهي تنطلق في مجملها من تعريف جمد للأسلوب ، يشرحه أحد أنصار هذا الاتجاه بقوله : «إننا نعتد بمفهوم الأسلوب كما عرفه المتخصصون اعتماداً على التصور الرياضي باعتباره المجموع الشامل للبيانات القابلة للالتقاط والتحديد الكمي في بنية النص الشكلية .» (١١ : ٤٤)

وعندما يتصور الأسلوب على أنه محصلة معدلات تكرار الوحدات اللغوية القابلة للتحديد الشكل في صياغة النص ، فإن هذه الوحدات يمكن بطبيعة الحال إحصاءها وإخضاعها لعمليات رياضية دقيقة . وقد تمخضت الدراسات الأسلوبية الأخيرة في الغرب عن حصيلة وفيرة من هذه البحوث ؛ ونتج كثير منها إلى تحليل العلاقة بين المفردات ومعدلات تكرارها ، وإلى الدراسة الكمية لأطوال الكلمات والجمل ؛ فيقيس بعضهم متوسط طول الجمل ومعدل الكلمات فيها ، ومتوسط طول الكلمات ومعدل المقاطع والحروف المكونة لها ، ليخلص من ذلك إلى وضع رسم بياني لكل نص يتضح منه قيمة متوسط عدد المقاطع المكونة للكلمات في الشق الأعلى ، ومتوسط عدد الكلمات المكونة للجمل في الشق الأدنى ، بحيث يمكن وضع

ولما كنا نعيش في عصر إحصائي فإنه ليس من الغريب أن تظهر مناهج الإحصاء في الدراسة الأسلوبية بشهرة واسعة ، بالرغم من بعض التحفظات التي يبدئها الباحثون عليها . ونسوق هنا جملة من الاعتبارات التي تدعو إلى الحذر في الاعتماد المطلق على المنهج الإحصائي في الدراسة الأسلوبية :

١ - يعد المنهج الإحصائي أشد غلظة وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرفهة للأسلوب ، مثل الإيقاعات العاطفية ، والإيجامات المستترة ، والتأثيرات الموسيقية الدقيقة .

٢ - قد تضفي الحسابات العددية نوعاً من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة أشد سهولة من أن تخضع لهذه المعالجة ؛ فلو فرضنا مثلاً أن أحد الباحثين قد أعد دراسة عن الصورة في شعر «محمود حسن إسماعيل» واستخدم فيها المنهج الإحصائي فسوف يطالعها بأرقام هائلة لو عد كل تشبيه واستعارة وإجاز ؛ في حين أننا لو تأملنا هذا الشعر لوجدناه أسراباً من الصور المترابكة التي يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى ؛ ومن ثم فإننا لا نستطيع التقاطها عن طريق الإحصاء إلا بشكل تقريبي ، ويتفاوت تبعاً للمعايير التي نستخدمها في تحديد حجم الصورة ودرجتها ومستواها وطريقة فك تداعياتها .

٣ - ومن نقاط الضعف الخطيرة في الدراسة الإحصائية للأسلوب أنها لا تقيم عادة حساباً لتأثير السياق ؛ مع أننا نعرف من الدراسات التطبيقية أن السياق له دور حاسم في التحليل الأسلوبي ؛ وهذا ماداً على بعض الباحثين إلى إدخال «التنكيك» السياقي المقارن كشرط أساسي في الحساب الإحصائي للملامح الأسلوبية كما أشرنا من قبل .

٤ - كما أن هذه الإحصائيات لا تستطيع أن تدل الباحثين في الأسلوب على الخواص الأسلوبية التي تستحق القياس لأهميتها في تكوين الأسلوب ، كما لا تستطيع حتى الآن أن تضع أسساً للتفسير الأسلوبي لهذه المؤشرات الشكلية ؛ وهذا ما يجعل قوة برهان نتائجها تاصيرة للغاية في كثير من الحالات ؛ إذ تكاد تضطرد عكسياً درجة موضوعية النتيجة مع إمكانية التوصل عن طريقها إلى استنباط دقيق لأهمية الخواص من الوجهة الأسلوبية .

ولعل السبب في ذلك يكمن في طبيعة قصور هذه الإجراءات ؛ فلا يمكن الوصول إلى نتائج مهمة دون حصر شامل لكل الخواص في جملة النص . وهذا يفترض بدوره اتساق النص وتجانس أجزائه . وكيفية المعلومات التي تستقى من النص هكذا تصبح كثيرة للغاية ؛ إذ لا يحسن استخدام إجراءات إحصائية في نص وجيز ، كما تقوم بعض الصعوبات في تحديد النصوص التي تجري المقارنات بينها بشكل دقيق . أما علاقة الملامح الأسلوبية

وقد بدأت بعض الدراسات الإحصائية الأسلوبية في الاعتماد ، إلى جانب ذلك ، بالظواهر النحوية ، فأخذت تقيس مثلاً نسبة الأفعال للصفات ، ومعدلاتها بالنسبة لعدد الكلمات في الجمل ، كما تستشرح بالتفصيل فيما بعد . ولأنها عمليات إحصائية فإن بوسعها أن تستخدم الآن الحاسبات الإلكترونية لضبط العمليات الرياضية ، وإجراء التحليل الأسلوبي ، واستخلاص النتائج الدقيقة منها .

ولأن هذه الإجراءات الإحصائية الرياضية في التحليل الأسلوبي قد أدت إلى نتائج طيبة في مجال تحديد مؤلفي النصوص وتوضيح نسبتها إلى أصحابها ، فإنها تصبح بالغة الجدوى بالنسبة للنصوص المجهولة المؤلف أو المشكوك في صحة نسبتها إلى قائلها ، على نحو يؤدي إلى توثيق النصوص الأدبية والوصول بها إلى درجة عالية من الاحتمال الصحيح اعتماداً على بعض الخصائص الشكلية السيرة . وكلما كانت احتمالات النسبة محدودة أمكن أدلؤها بهذه الإجراءات بشكل أفضل . وقد استخلص الدارسون من نجاح هذه الإجراءات أفكاراً جيدة عن علاقة الجانب الكمي بالجانب الكيفي في دراسة النصوص ، طبقاً لقنوات علمية تخضع لها البحوث الأسلوبية . (١٢ : ١٤٤)

\*\*\*

ويرى «أولمان» أن التحليل الإحصائي للأسلوب لا بد أن يدخل في حساب عامل جوهرياً هو السياق ، بحيث يصبح أسلوب نص ما إما هو «وظيفة النسبة بين معدلات التكرار لعناصره الصوتية والنحوية والمجمعة ومعدلات تكرار مثل هذه العناصر طبقاً لقواعد السياق المشابه» . (١٣ : ٦٨) .

وقد قيمة هذا المنظور تكمن في أنه يبرز أهمية السياق في دراسة الأسلوب ؛ إذ إن الإحصاءات المتصلة بالعناصر الفردية عندما تغفل السياق تفقد دلالتها الأسلوبية ، وتظل هناك صعوبة تحديد قواعد السياق المشابه ؛ وهذا ما يتطلب من الباحث أن يضع أمامه جسداً آخر من النصوص التي يمكن أن تقارن بنصه المدروس في جنسه وسجله وموضوعه . ويشير «أولمان» إلى نموذج حديث لهذه الدراسة المقارنة قام به «أرون» لبحت معجم ثلاث مسرحيات هي «فيدرا لرايسن» ، و «فيدرا وهيبولت ليراندو» ، و «أريان لكورن» .

ومن النتائج التي انتهى إليها هذا البحث يتضح أنه مع أن مسرحية «رايسن» هي أوجز الثلاث فإنها قد تضمنت ٢٠٪ من الكلمات التي تزيد عما استخدم في المسرحيات الأخرى ، وأن عدد الأعلام فيها ضعف أعلام كل من نظيرتها ، بالإضافة إلى أرقام أخرى ذات أهمية أسلوبية ؛ منها أن الكلمات التي تبدأ بالحروف الثلاثة الأولى من الأبجدية أشد ارتباطاً بالأسلوب والشخصية من غيرها ؛ وقد تفرقت مسرحية «رايسن» بتسع وسبعين كلمة منها عشرون كلمة محددة والثاني عشرة كلمة تنتمي لمجال العف . (١٤ : ٦٩)

حول الأسلوب لا تقدم بيانات دقيقة عن هذا الأمر ، وينبغي تذكر قاعدة «ديكارت» الذهبية التي يقول فيها «لا بد أن نعد من كل ناحية تقريباً كاملاً ، ومراجعات عامة نتأكد بعدها من أننا لم نغفل شيئاً» .

٣ - قد تكشف الإحصاءات في بعض الأحيان عن ظواهر غير عادية بالنسبة لتوزيع العناصر الأسلوبية . وهذا من شأنه أن يؤدي إلى طرح مشاكل ذات صبغة جمالية مهمة ؛ فقد توقف بعض النقاد مثلاً عند قصة «الغريب» و«لكامي» ، واسترعى انتباهه عدم تكافؤ توزيع الصور في أجزائها المختلفة ، حيث يشارك خمس وعشرون استعارة في الفقرات الست التي تقص مصرع العربي على شاطئه في الجزائر ، في حين لا يتجاوز عدد الاستعارات في ثلاث وثلاثين صفحة سابقة على هذا المشهد خمس عشرة استعارة . وعندئذ تصبح الأرقام مجرد مثير للتأمل الجمالي في العمل ؛ حيث يؤدي تفسيرها وشرحها إلى تحديد بنيتها الأدبية . (١٥ : ١٤٥)

\*\*\*

وعندما أعلن الأستاذ «ميلر» ، أستاذ علم الاجتماع بجامعة «هارفارد» ، البيان الختامي المؤرخ «إنديانا» الشهير لدراسة علم الأسلوب ، وتحدث من وجهة النظر الاجتماعية ، أعرب عن أسفه الشديد لكون الدراسات الأربع التي قلعت عن الأسلوب من المنظور الإحصائي قد مرت دون أن يعنى بها أحد ، وتحامل المؤرخ أهميتها ، على نحو حفزه للقول بأن هذا الموقف يدعو إلى القلق . إذ إن علم الإحصاء تقليدي قديم ، وقد يؤدي إلى القرب من مشكلة الأسلوب . ثم أضاف قائلاً : «وربما كان علماء الاجتماع أكثر حفاوة بالإحصاء من علماء اللغة والنقد ؛ وهذا ما يجعلنا تسائل : ماذا نحاول أن نتفكر به من المعالجة الإحصائية للأسلوب ؟ إننا قد نتخيل أن هناك مكاناً فسيحاً لعلم الأسلوب ولفن الأسلوب ، كما أن هناك مكاناً لعلم الأصماغ والألوان ، ومكاناً لفن استخدام الأصماغ والأصباغ في الرسم على القماش ، وإن لم يقع التحليل الإحصائي للأسلوب على هامش الجهر الفني كما تقع كيمياء الألوان بالنسبة للوحات العالمية .» ومعنى هذا أن الإحصاء قد يقارن بالكيمياء في قدرته على تحليل عناصر الأسلوب ورصدها علمياً ، لكن على أمل أن يرتبط بظاهرة الأسلوب بشكل أعمق من ارتباط الكيمياء بفن الرسم . (١٦ : ٢٨)

\*\*\*

ومهما كان الأمر فلا بد للباحث أن يراعى مبدئين أساسيين للقيام بإجراءات التحليل الأسلوبى بشكل «ديناميكي» يتغلب على الطابع الثابت للوصف خلال القراءة النقدية وهما :

أولاً : التحديد الكمي الذي يشمل جميع عمليات رصد الوسائل والتكنيكية الأسلوبية المتمثلة في النص الأدبي وحصرها

فيها بينها ووظيفتها في النص فإن هذه الإجراءات لا تستطيع أن تساعدنا على تقديرها . وهي إذ تركز على الخواص الشكلية للنصوص لا تتعرض من قريب أو بعيد لمشاكل اختيار المؤلف لها ، ولا للتقبل الذي يتلقاها به القارئ .

٥ - وقد يحدث أحياناً أن يكون تحديد جملة من الأرقام المتعينة لا يبعد في تأثيره عن ملاحظة عادية كان من الممكن إدراكها بالنظرة الأولى ، أو أنها بالغة البذاهة لدرجة لا تحتاج معها إلى برهان . وكما قال «ستسر» ببراعة حكيمية : «هل من الضروري أن نجتمع مادة عنديكة متصلة بمعدلات تكرر كلمة حب في الشعر ؟ وهي معدلات لا تدعشنا إلا بمقدار ما ندعش لورود كلمة سبابة في مقال مصور عن سباق السيارات ، أو كلمة بنسولين في مجلة طبية» .

٦ - ويضاف إلى هذه الاعتبارات الموضوعية صعوبة أخرى ذاتية ، لكنها واقعية أيضاً ؛ وهي أن معظم باحثي الأسلوب لا يميلون «التكنيك» الإحصائي ، بل ينغرون عادة منه ، مما يجدر معه ألا نحملهم على مشقته دون ضرورة .

\*\*\*

ومع كل هذه الاعتبارات فإنه من الخطأ البين استبعاد المنظور الإحصائي من الدراسة الأسلوبية ، فهناك على الأقل - طبقاً لما يذكره «أولمان» - ثلاثة مظاهر في الدراسة الأسلوبية يمكن أن تنفذ بشكل جدي من المعايير العددية وهي :

١ - يوسع التحليل الإحصائي أن يسهم أحياناً في حل المشاكل ذات الصبغة الأدبية الخاصة ؛ فاستخدام هذا «التكنيك» قد يساعدنا مع شواهد أخرى على تحديد مؤلفي الأعمال المجهولة النسب كما ذكرنا ، ويمكن أن يلقى ضوءاً على مدى وحدة بعض القصائد واتكاملها أو نقصها ، ويوسعنا أن نفيد منه بشكل حاسم في علاج بعض قضايا الشعر الجاهل في الأدب العربي ومدى أصالته . ومن ناحية أخرى فإن استخدامه قد يساعد على تحديد المسار الزمني وتاريخ كتابة أعمال مؤلف خاص ؛ مثلاً حدث في «حوارات أفلاطون» وبعض أجزاء «تجليات رامبو» . ولاشك أنه من الضروري معالجة هذه الحالات بحذر وحكمة شديدين ، قبل أن نزعم الوصول إلى نتائج يقينية .

٢ - كما أن المنظور الإحصائي قد يفيد في تزويدنا بمؤشر تقريبي لمعدل تكرار أداة خاصة ودرجة تكييفها في العمل الأدبي ؛ فمما لا ريب فيه أن تكرار ظاهرة معينة مرة واحدة ، أو عشر مرات ، أو مائة مرة ، في الكتاب الواحد ، له دلالة مختلفة ، وكثير من الدراسات التي تدور

إلا في مرحلة تتجاوز مجرد تحليل المكونات الأسلوبية لتشير إلى الدلالة الكبرى لها في سياق مرحلة أدبية معينة ، أو في نطاق جنس أدبي خاص ، محوط بوجهة موضوعية «أيدولوجية» تضفي على هذه المكونات الجمالية طابعها المتناسك .

وعندئذ لا بد أن يستحضر الناقد بحدسه النفاذ هذا التجذير الذاتي للأسلوب كى يتطابق مع الوجهة «الأيدولوجية» المحددة للكاتب ، على نحو يتيح له الفرصة في نهاية الأمر أن يقدم تفسيراً مدعماً بالبراهين للظواهر الأسلوبية التي قاسها كمياً من قبل ، ويكتشف بذلك جانبها الكيفي وامتداداتها الموضوعية المقنعة . ( ١٧ : ١٩٠ )

وتصنيفها . . ويعد هذا خطوة أولى في القراءة النقدية ، وينجم عنه نوعان من النتائج : أحدهما تقييم العناصر التي تمارس تأثيراً أسلوبياً فعلياً لا شك فيه على حساب العناصر الأخرى ذات الطابع الثانوي المترتب على فقدانها هذا التأثير ؛ والثاني إبراز بعض الدلالات المركزة في تلك العناصر .

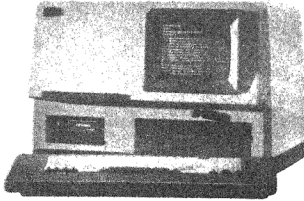
ثانياً : تفسير هذه العناصر بتحديد جذورها الشخصية والموضوعية ؛ أى تقييم الوسائل الأسلوبية باستحضار جذورها الذاتية في شخصية الكاتب من ناحية ، والشبكة الدلالية لها من ناحية أخرى ؛ ومن هنا فإن هذا التقدير الشامل لا يمكن القيام به

## المصادر :

- |  |      |   |     |
|--|------|---|-----|
| Ibid.  | (١٠) | Enkvist, N. Erik. Spencer, John. Gregory, Michael: "Lingüística Y Estilo" Trad. Madrid 1974.                              | (١) |
| Spillner, op. cit.   | (١١) | Saporta, Sol: "El estilo del lenguaje" Trad. Madrid 1974.   | (٢) |
| Ibid.  | (١٢) | Spitzer, Leo: "Lingüística e Historia Literaria" Trad. Madrid 1974.   | (٣) |
| Ulmann, Stephen: "Meaning and Style" Trad. Madrid 1973.                          | (١٣) | Enkvist, op. cit.   | (٤) |
| Ibid.  | (١٤) | Spillner, Bernd: "Lingüística Y Literatura, Investigación de Estilo, Retórica Y Lingüística del Texto" Trad. Madrid 1979. | (٥) |
| Ulmann, Stephen: "Language and Style" Trad. Madrid 1968.                         | (١٥) | Enkvist, op. cit.   | (٦) |
| Gray, Bennison: "EL Estilo ,EL Problema Y su Solución" Trad. Madrid 1974.        | (١٦) | Ibid.   | (٧) |
| Reis, Carlos: "Fundamentos Y Técnicas del Análisis Literario" Trad. Madrid 1982. | (١٧) | Ibid.   | (٨) |
|  |      | Ibid.   | (٩) |



## CRTronic



أصغر جهاز للمصف التصويري  
في العالم يستخدم صمام الأشعة  
الكاثودية (CRT) ذون نتائج  
عالية الجودة ...

من لينوتيب - بول

سى . آر . ترونيك

الخصائص الفنية

لـ « سى . آر . ترونيك »

يعتبر إنتاج جهاز السى . آر . ترونيك من قبل شركة لينوتيب - بول بحق تطوراً رائداً في مجال صناعة أجهزة  
المصف التصويري نظراً للإمكانيات الضخمة لهذا الجهاز بالنسبة لحجمه وثمانه .

فهو الجهاز الوحيد في العالم

الذى يستخدم تكنولوجيا صمامات الأشعة الكاثودية

ويصف مختلف اللغات ، ويتم تخزين اللغات وقراءتها باستخدام اسطوانات مغناطيسية صغيرة . ويتم  
تصحيح وتعديل النص باستخدام الشاشة المرئية ، أما الإخراج فيمكن الحصول عليه إما على الورق  
الحساس أو القلم .

ومن إمكانيات جهاز الـ CRTronic

- إعطاء أحجام مختلفة للحرف من ٤,٥ إلى ٧٢ بنط بزيادة نصف بنط أى ٦٧٥ حجم مختلف .
- يمكن الحصول على شكل مائل للحروف العري .
- كما يمكن جعل الحروف مضغوطة .
- أيضاً يمكن جعلها مضغوطة ومائلة .
- وكذلك جعل الحروف محدودة .
- ويتم ضغط أو تمدد الحروف حسب رغبة المستخدم .
- كما يمكن أيضاً صف المعادلات الرياضية والرموز الكيائية .
- والتشكيل الكائيل أيضاً للغة العربية .
- يمكن الدمج بين اللغتين العربية والانجليزية على الورق الحساس وعلى الشاشة .
- يمكن الحصول على خطوط أفقية ورأسية حسب السمك المطلوب .

مكونات جهاز الـ سى . آر . ترونيك

- لوحة مفاتيح منفصلة يمكن تحريكها حسب راحة المستعمل .
- وحدة مركزية بها ذاكرة سعتها ١١٢,٠٠٠ حرف وشكل للتعامل مع النصوص وأخرى بها ذاكرة سعتها ١١٢,٠٠٠ حرف وزم لحفظ أشكال الحروف وللتحكم في وحدة التصوير .
- تخزين النصوص يتم على الاسطوانات المغناطيسية الصغيرة سعتها ١٦٠,٠٠٠ حرف تقريباً على كل اسطوانة .

مع تجارب

مهندس  
أحمد أحمد الخيشي

الخيشي هاوس

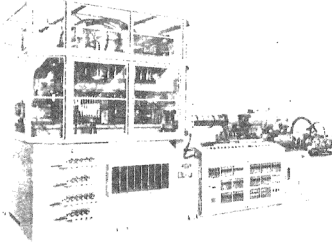
مستقر بريد رقم ٦ القاهرة  
بريداً : أوكست  
٩٧٧٧٧ : التلبرن :  
٩٧٧٧٧ : التلبرن :  
القاهرة : مكتب بومرس ٧٥ بورس وادى بومرس  
تسجيل وكلاء : ٥٥٢

# PTC

plastic technology center

B. MANSOUR ST. BAB AL LOUK TEL. 20003, 21002

## المركز التكنولوجي للبلاستيك P. T. C.



يسر المركز التكنولوجي للبلاستيك الوكيل الوحيد لشركات Bielloni Castello بيالوني الايطالية NESSEI نيساي اليابانية NESSEI A S B اليابانية PLACO اليابانية أن تقدم إلى السوق المصري :  
- ماكينات BIAxIAL ORIENTATION STRETCH BLOW صناعة شركة NESSEI A S B  
الأولى والرائدة في العالم في هذا المجال وذلك لعمل عبوات من مادة PET لاستخدامها في أغراض تعبئة المواد الغذائية والغازية مثل الأغذية المحفوظة وزجاجات المياه الغازية .  
- ماكينات COEXTRUSION FILM من شركة بيالوني الايطالية وذلك لعمل فيلم بلاستيك متعدد الطبقات لاختيار الخامات الصالحة لتعبئة المنتجات الغذائية مثل المكرونة واللحوم والجن والبن والبطاطس .. الخ التي تحتاج إلى حماية خاصة حتى تظل صالحة من الناحية الغذائية والصحية .  
- ماكينات الحقن من ٨٠ جرام إلى ٥٠٠٠ جرام . - ماكينات الحقن ٢ لون . - ماكينات الحقن على معدن .

وذلك صناعة شركة نيساي اليابانية :

### Melinar



- ماكينات الفيلم والطباعة والتقطيع واللحام والشق الطولي  
لأفلام البلاستيك صناعة شركة بيالوني الايطالية .  
- ماكينات الفيلم والنفخ والمواسير والحبال البلاستيك  
والشبكية البلاستيك صناعة شركة بلاكو .  
وذلك بضاعة حاضرة .. تسهيلات في الدفع خدمات فنية ..  
خبرة فنية من مهندسين يابانيين مقيمون بمصر للصيانة .

العنوان : ٣٨ ب ش منصور باب اللوق

ت : ٢٤٠٦٩ - ٢٧٨٠٢

# التقديس البيديوي

## بيين

### الأيديولوجيا والنظرية

#### محمد علي الكردي

يعتقد أصحاب البيوية أن كل عملية من عمليات التملك أو الاستيعاب المعرفي لموضوع من موضوعات العالم الواقعي يتم من خلال مجموعة من الممارسات ، سواء أكان ذلك في مجال الفن والأخلاق أم في مجال الصناعة والمعرفة النظرية ؛ كما أنهم يؤمنون بأن كل ضرب من هذه الممارسات يشكل نسقا إنتاجيا يتميز بآثاره المحددة . غير أنه غالبا ما يحدث نوع من الخلط في مجال الممارسة النظرية ، وبخاصة ما يرتبط منها بالعلوم الإنسانية ، بين الأثر العلمي والأثر الإيديولوجي . من ثم كان حرص رواد البيوية على تحديد المفاهيم وإبراز مجالات عملها . ويقول لنا «لوى ألتوسر» في هذا الصدد :

«يشكل تعبير «أثر المعرفة» هذا موضوعا نوعيا ؛ ويشمل هذا الأخير ، على الأقل ، موضوعين فرعيين : أثر المعرفة الإيديولوجية ، وأثر المعرفة العلمية . أما أثر المعرفة الإيديولوجية (وهو أثر لعملية من التعرف والتجاهل تنتظم في علاقة انمكاسية كالمرآة) فيتميز بخصائصه عن أثر المعرفة العلمية . ولكن لما كان الأثر الإيديولوجي ، نظراً لارتباطه بوظائف اجتماعية أخرى سائدة ، يشكل أثراً معرفياً خاصاً ، فإننا ندرجه ، من خلال هذه العلاقة ، في إطار المقولة العامة التي نعني بها . إنني مدين بهذا التحذير ، لتجنب كل التباس حول بداية التحليل المقبل ، الذي يركز فقط على الأثر المعرفي للمعرفة العلمية»<sup>(1)</sup> .

داخل هذه المعرفة نفسها ، ويتم اتباع قوالب وقواعد دقيقة للاستدلال أو الاستنباط تضمن لنا ، في النهاية ، توافر الخصائص العلمية في مجال الإنتاج المعرفي . على هذا النحو ، يتم ألتوسر عزل النسق الفكري ، باسم الحقيقة العلمية ، عن واقع المجتمع وتاريخه . ولا شك أن أغرب ما في موقف هذا الكاتب هو كونه مفكراً ماركسياً ، مع أن المقولة الأساسية التي تقوم عليها الماركسية هي اعتقاد «ماركس» أن المفكرين السابقين عليه قد

يقصد « ألتوسر » أن عملية المعرفة تشمل شقين : شقا إيديولوجيا ، تخضع فيه المعرفة لمعايير خارجية عن عملية المعرفة نفسها ، وما تتطلبه من قواعد وضوابط ذاتية ؛ نظراً لارتباط هذه المعايير بوظائف سياسية أو اجتماعية متصلة بالطبقات السائدة ؛ وشقا علميا ، لا تخضع فيه المعرفة إلا إلى «معايير الممارسة» المتصل بجوهر النشاط العلمي نفسه ، الذي نعني به . من ثم يعتقد «ألتوسر» أن معيار الحقيقة بالنسبة للمعرفة العلمية يقوم



لا يمكن فصلها عن «الموقف» الذي كتب (أو تصور) الأديب أو الفيلسوف موضوعه من خلاله. ولا شك أن هذا الفصل بين جانبي الموضوع يعيدنا إلى الفصل التقليدي، الذي تبين لنا عقمه، بين الشكل والمضمون، كما أن هذه النزعة الصورية في الدراسات اللغوية قد أدت بدورها إلى قيام مدارس واتجاهات مناهضة لها، وهي الاتجاهات المعروفة بالتداولية أو «البرجماتية».

ومن المعروف أن هذا الاتجاه الصوري أو المادي ينتش، في البداية، عن اتجاهات المدرسة النقدية المهتمة أساساً بدراسة الشعر، والمسماء بالشكلية الروسية، التي توطدت أركانها في روسيا بين عام ١٩١٥ وعام ١٩٣٠<sup>(١)</sup>، وانبثقت عنها «حلقة براغ» للغوية، وما كان لها من أثر عظيم في تطوير «الفونولوجيا» أو علم الأصوات الوظيفي، وهو العلم الذي تأثر به «كلود ليفي ستروس» في مجال الأنثروبولوجيا، ويطبق مبادئ في رسالته الشهيرة عن القرابة عام ١٩٤٩<sup>(٢)</sup>. ولقد كانت هذه الرسالة بداية انتشار ظاهرة البنيوية في فرنسا، وسيطرها على جميع ألوان النشاط الأدبية والفكرية. وعلى الرغم من انتشار هذه التيارات الصورية، واجهتها منذ البداية في روسيا حركة نقدية معارضة أصيلة، إلا أنها - لطرف خاصة - لم تجد رواجاً حينذاك. وعلى كل حال، فإن الترجمة الفرنسية، التي تعتمد عليها، لم تظهرها إلا حديثاً. ونحن نقصد، على وجه التخصيص، محاولات الناقد الكبير، سيمى الحظ، «ميخائيل باختين»، الذي لمع اسمه فجأة عام ١٩٢٩ بإصداره لدراسة فريدة من نوعها عن «دوستوفسكي»، ثم اختفى ليظهر من جديد عام ١٩٤٦، إثر نشره كتاباً حول رسالة الدكتوراه التي تقدم بها عن الكاتب الفرنسي الشهير «فرانسوا رابليه»، والتي لم يرض عنها أعضاء لجنة الحكم، ففتح درجة علمية أقل.

ولقد سجل «باختين» خلاصة أفكاره وتصورات عن فن الرواية وفلسفة اللغة في كتاب نشره عام ١٩٧٥، وأسماه «علم الجمال ونظرية الرواية»<sup>(٣)</sup>. وهو يفند في هذا الكتاب دعاوى الشكليين، وأهمها فصل المحتوى عن الشكل باسم رفض «المضمون الإيديولوجي والأخلاقي أو العرقي للعمل الفني»؛ لأن ذلك يفترض أن «الموضوع الجمالي»، وفقاً لتعريف باختين، يركز فقط على «مادة» الفن وأداته؛ الأمر الذي لن يخرج الأدب عن إطار اللغة. إن «باختين» يعتقد أن الموضوع الجمالي ليس مبدأً ميتافيزيقياً سابقاً على الخلق الفني؛ إذ إنه الواقع الحي والملموس لحركة الوعي الخلاقة؛ وهي حركة تتشكل، على الطريقة الظاهرية، داخل مواقف معرفية وأخلاقية ماثلة دائماً من قبل. إن الوعي الخلاق يدمج، في تكوينه للموضوع الجمالي، بين اللحظة التوقعية أو المعيارية، ووضعيتها الحدث أو الظاهرة التي يتناولها بالمعالجة في إطار لغة رمزية. وإذا كانت اللغة رمزية في جوهرها، فإن الرمز لا يمكن أن يكون مثالياً؛ لأنه لا يقوم على اتفاق أو تصور عام سابق عليه؛ وهو لذلك ليس نفسياً ولا فردياً؛ لأنه في جوهره ظاهرة اجتماعية مزدوجة. معني، يقوم الوعي بتمثلها. من ثم تصبح كل ألوان النشاط

إنسروا العالم في حين أتى هو وجماعته لغيره. وإذا كان «ماركس» قد أسس منهجه الفكري على تصور معين لتطور المجتمعات البشرية، وهو ما يسمى «بالمادية الجدلية»، التي تنطبق على الواقع المباشر، وتنمكس من خلال ميكانزمات اقتصادية واجتماعية في الضمير الفكري، لمجلد جان - بول سارتر تسميتها بالوساطات (Méditations)، فإن «التوسر» يرفض ربط الفكر الماركسي بالتاريخ، ويريد إقامة نسق منطقي في قلب الخطاب أو النظرية الماركسية، بحيث تكتسب قيمتها من ذاتها، وتنبثق فيها «الحقيقة» من ترابط النسق ومنطقية الذاتية.

من الواضح إذن، أنه إذا كانت الماركسية «التقليدية» تريد فرض تصورات محددة لمسار التاريخ، انطلاقاً من مفاهيم تاريخية لتطور المجتمعات البشرية، تقودها - في النهاية - إلى الوقوع في مأزق؛ وماذا بعد الماركسية؟ خصوصاً إذا كانت القاعدة الأساسية أو القول العامة هي المادية الجدلية وتطورها إلى مالا نهاية في شكل صراع الأضداد، فإن «التوسر» يريد - تجنباً لهذا المأزق - فصلها عن مجال التطور التاريخي في صبورة مجموعة من المبادئ، يعتقد أنها تشكل أساساً لنظرية علمية ماركسية. ولما كان «التوسر» يرفض ربط هذه النظرية، التي يصوغها على غلط مثالي، بكل المؤثرات الخارجية، الأمر الذي يتصل - في نظره - بالتصورات الإيديولوجية، فإنه يقودنا بهذه الطريقة إلى لون جديد من النسق أو في الاغتراب، وهو الاغتراب في النسق. وما هذا الاغتراب في النسق أو في الخطاب النظري نفسه إلا الإيديولوجيا الجديدة التي يقوم عليها الفكر البنيوي كله.

ولقد أكد لدينا هذا الانطباع مشرع «أركيولوجيا» المعرفة، الذي دعا إليه «ميشيل فوكو»<sup>(٤)</sup>، ونادى من خلاله بموت «الإنسان»؛ وهو يقصد بذلك «الموضوع» الذي نشأت وتبلورت حوله العلوم الإنسانية منذ القرن التاسع عشر. يقول «فوكو»:

«علينا إحلال انتظام الموضوعات التي لا ترسم إلا في قلب الخطاب، بدلاً من الكثر الغامض للأشياء القائمة قبله، وتعريف هذه الموضوعات بدون الرجوع إلى قرار الأشياء، وإنما بإرجاعها إلى مجموعة القواعد التي أتاحت انتظامها كموضوعات في خطاب، وشكلت على هذا النحو، شروط اتزانها التاريخي»<sup>(٥)</sup>.

من ثم يتبين لنا أن «الاكتشاف» الكبير الذي تنسبه البنيوية إلى نفسها هو أن الواقع الوحيد الذي يقوم عليه الفكر أو الأدب لا يخرج عن إطار الخطاب أو اللغة. ومن الواضح هنا تأثير إسهام عالم اللغويات السويسري الشهير «فريدان دى سوسير»، الذي ميز بين اللغة والكلام: «فعرّف اللغة بأنها النظام أو النسق الصوري الذي يشمل جميع القواعد الضابطة للكلام، وعرف هذا الأخير بأنه «الإنجاز الشفوي»<sup>(٦)</sup>، أو التراكيب الممكنة في حدود هذا النسق. وليس من شك في أن هذا الاهتمام من قبل عالم اللغة بالنسق مقبول ومنطقي؛ لأنه يريد أن ينشئ موضوعاً علمياً نموذجياً يتناوله بالدرس والتحليل والتصنيف. أم بالنسبة للمفكر أو الأديب، فإن اللغة ليست إطاراً صورياً، ومن ثم

دراسة كاملة للأدب على المنهج التجاوزي (سواء أكان نفسياً أم اجتماعياً أم فلسفياً) السائد حتى ذلك الوقت ؛ إذ إنه في أي حال من الأحوال لا يمكن الاكتفاء بوصف مؤلف ما ؛ الأمر الذي لا يمكن أن يكون هدف علم من العلوم (ونحن بصدد علم فعلاً) . إنه من الأصوب أن نقول : بدلاً من إسقاط خط آخر من الخطاب على العمل الأدبي فلسفته، هنا على الخطاب الأدبي نفسه . ومن ثم فنحن لا ندرس العمل الأدبي ذاته ، ولكن إمكانات الخطاب الأدبي التي جعلت هذا العمل ممكناً ؛ فعل هذا النحو ، تستطيع الدراسات الأدبية أن تصبح علماً للأدب»<sup>(١١)</sup> .

يحاول أصحاب هذا الاتجاه إذن أن يجعلوا من الدراسة الأدبية ضرباً من المعرفة العلمية ؛ وهو ما يطلقون عليه اسم «علم الأدب» ؛ أي قواعد الإنتاج الأدبي وقوانينه . ويتم ذلك ، في نظرهم ، بتحديد وظيفة عملية التأليف أو الكتابة في صورة عملية مادية ؛ لا تخرج من نطاق الممارسة وما تنتج من تصورات تتفاعل جذلياً معها ، وباستنباط القواعد والمبادئ التي يصل إليها الكتاب من خلال ممارساتهم لهذه الوظيفة . ولقد تحدثت معالم المدرسة النقدية الجديدة في ضوء الممارسات الثورية لرواد «الرواية الجديدة» أنفسهم ، أمثال «الآن روب-جيرييه» ، و«كلود سيمون» ، و«روبير بنجييه» ، و«جان ريكاردو» ، والرائي والنقاد المنظر للرواية الجديدة ، كما تبلورت خلال أعمال المجلة الرائدة في مجال الكتابة الثورية الجديدة وبحوثها ، وهي مجلة Tel Quel . لكن فلسفة الكتابة الجديدة ترتبط ، في الواقع ، بمفاهيم أوسع وأعم ؛ لأنها تشمل معظم رواد المدرسة البنيوية الفرنسية ، أمثال «سولروز» ، و«جان-بيير فاي» ، و«جوليا كريستيفا» ، و«جاك دريدا» ، و«ميشيل فوكو» ولوى التور» .

إن فكرة الممارسة «المادية» لظاهرة الكتابة تبدأ ، في الواقع ، عند كثير من كتاب الرواية الجديدة ، كمرحلة لاحقة ؛ تبدأ مع نهاية فترة من الإرهاسات الفكرية ، وضعت أسس الرواية التقليدية ، الموروثة عن القرن الماضي ، موضع التساؤل . وأهم ما شككت فيه هذه التساؤلات موضوع وحدة الرواية ، وتسلسل الأحداث تسلسلاً منطقياً ، والحبكة ، والتطور الزماني الخطي نحو حل معقول ، ودراسة الشخصية بأبعادها النفسية والاجتماعية . وتواكب هذه الفترة ازدهار المناهج البنيوية خلال الستينيات . وليس من شك في أن الاهتمام بالبنيوية مرادف للاهتمام باللغة كنسج تكرر وبناء بصوري متكامل . ولقد عني رواد المدرسة الجديدة بإبواب أهمية اللغة كتناج اجتماعي مادي ، سابق على الكلام والتصورات والمعاني . من ثم تصبح اللغة عنصراً إيديولوجياً أساسياً ، إن لم تكن تشكل الحامل الإيديولوجي الرئيسي للتصورات الاجتماعية الكلية . لذلك يرى كثير من هؤلاء الكتاب تحليل اللغة من كل الممارسات السابقة ، والتصورات القبلية المتراكمة ، التي انتهت مع انتهاء فترة فاعليتها ، وتحيرها كلية ، حتى تصبح أداة ملائمة لبناء

الثقافية أنساقاً رمزية تتطابق مع مجال الإيديولوجيا ، وتنزع إلى التشكل في صورة لغة ؛ لأن اللغة ، حتى ولو كانت مستبعدة ، ذات طابع اجتماعي على الدوام . يقول «باختين» :

«في الكلمة أشكال نفس من وجهة نظر الآخر ، وفي آخر المطاف ، من وجهة نظر الجماعة»<sup>(١٢)</sup> .

وإذا كان «باختين» يعني بالإيديولوجيا ويعدها ملازمة لعملية الخلق الفني ، فهو لا يقصد الإيديولوجية الخارجية أو المحيطة بالكتاب أو الفنان في صورة تاريخ الأفكار ، التي كثيراً ما يقدمها لنا النقاد التقليديون منفصلة عن العمل الفني ، وبطريقة موازية للأعمال الأدبية أو الفنية التي يقومون بتقديمها أو التاريخ لها ؛ وإنما يقصد الإيديولوجيا التي تتحد الشكل الفني وتؤثر في بنائه العضوي تأثيراً مباشراً . لذلك نرى «باختين» يميز بين نوعين من الأشكال : (أ) الشكل المصمى أو البناء التكويني ؛ وهو صورة المضمون ؛ ويشمل عالم القيم والنماذج المعيارية ومفاهيم البطولة والشخصية وروح التحكم ؛ (ب) أشكال التأليف ؛ وهي ما نسميها الأنواع ، كالقصة والرواية والقصة القصيرة والقصيدة والملمحة ، أي مظاهر الصياغة الفنية<sup>(١٣)</sup> . ويرى «باختين» أن الموضوع الجمالي لا يمكن فصله عن البناء المعماري ؛ ومن هنا تتعدد الطبقات ، التي أشرنا إليها ، بين الإيديولوجيا والنسق الرمزي على أساس المبدأ الذي يؤمن به الكاتب ، وهو أن الخلق الفني ، في جوهره ، عمل تقييمي وموقف واختيار . لذلك لا يمكن لهذا العمل أن يتجاوز عالم القيم ؛ فهو يتشكل من خلالها ، ويكتب منها مضمونه وأبعاده الفنية والأخلاقية . من ثم ، يميز «باختين» بين قضيتي المعرفة ، التي يعني بها الشكليون ويضعونها في المقام الأول ، وقضية الفن أو الحكم الجمالي ، الذي لا يمكن فصله عن الإيديولوجيا ، أي عالم القيم . يقول باختين بصدد العمل الفني :

«إن الخاصية الرئيسية للحقل الجمالي ، التي تميزه بطريقة بيئية عن المعرفة والفعل ، هي طابعه المتلقى الذي يتقبل بالإيجاب : فالواقع السابق على الموقف الجمالي ، وهو الواقع المعروف والمقيم أخلاقياً ، يدخل في المؤلف الفني ويصبح بالنسبة إليه ، منذ هذه اللحظة ، عنصراً مكوناً لا غنى عنه»<sup>(١٤)</sup> .

يبدو أن الشكليين وأتباعهم الجدد من البنيويين قد استطاعوا أن يطمسوا هذا الجانب الجمالي والتقييمي باسم عبارة الإيديولوجيا والربط بينها وبين الوعي الزائف ؛ ولقد أطلقوا على منهجهم أسماء جديدة ، أهمها علم الأدب أو «الأدبية» (littérarité) . يقول لنا «تودوروف» في هذا الصدد :

«دراسة الأدبية» وليس الأدب : هذه هي الصيغة التي أشارت ، منذ قرابة خمسين عاماً ، إلى ظهور أول اتجاه حديث في الدراسات الأدبية ، إلى وهي الشكلية الروسية . إن جملة «جاكسون» هذه تريد تحديد موضوع الدراسة ؛ ومع ذلك ، فإنه قد وقع ليس في فهم معناها الحقيقي خلال مدة طويلة . فهي لا تهدف إلى إحلال

تصورات وإنجاز عمارات جديدة ، تتلاءم مع ضرورات التطور وحاجات المجتمع الجديد . من ثم يقول لنا «الآن روب - جريه» :

«إن الكتابة الروائية لا تهدف إلى الإعلام ، كنها تفعل الحولية والشهادة أو الوصف العلمي ؛ إنها تشكل الواقع ؛ وهي لا تعرف قط ما تبحث عنه ، ويجهل ما تود أن تقول ؛ إنها ابتكار ؛ ابتكار للعالم والإنسان ، ابتكار دائم وتساؤل مستمر»<sup>(١٢)</sup> .

وليس من شك في أن المقصود هنا ليس مجرد القول بأن الأدب لا يصور العالم كما هو ولكن يعيشه من جديد فحسب ، وإنما المقصود هو ثورة في تصور عملية الكتابة ووظيفتها الحضارية . وتتلخص هذه الثورة ، كما يراها أصحابها<sup>(١٣)</sup> في ثلاثة مبادئ رئيسية : (أ) ليست الكتابة في أدائها لوظيفتها الاجتماعية تصويراً ؛ (ب) إن الكتابة هي التي تطيع التاريخ بإيقاعها وليس العكس ؛ (ج) إنها الكتابة ليست مرادفة للحقيقة ولا تشكل رمزاً لها . وإذا كانت الكتابة ، وفقاً للمبدأ الأول ، لا تصور ولا تسجل الواقع ، فذلك مرجعه إلى كونها «جمال الخيال» ، إذ إنها ، كما يدعي وميشل فوكو : «العصب الكلامي لما لا يوجد كما هو» ؛ كما أن العلاقة التي تعقدتها الكتابة مع الخيال علاقة مركبة ، تقوم على بعض من الساندة ، وبعض من المعارضة . فعملية الكتابة ، وهي تخيل صرف ، تفترض :

«ومسافة لا تظهر في العالم ، ولا في اللاشعور ، ولا للناظرين ، ولا في الوجدان ؛ مسافة لا تقبل لنا ، في حالتها المجردة ، غير مربع من السطور المحيرة»<sup>(١٤)</sup> .

وإذا كانت الكتابة هي التي تطيع التاريخ بتعرجاتها ، فذلك لأنه ليس هناك تطابق بين الذات المريدة وعملية التسجيل الكتابي ؛ كما أنه ليس هناك تزامن بين التاريخ والإرادة ، ولا حتى بينه وبين الرغبة التي تحكم عالم اللاشعور . من ثم لا يمكن للتاريخ أن يكون تطوراً خطياً بالغ الانسحاق ، يعكس ، كما تعكس المرأة ، أهدافه ومراميها في صورة مبادئ ورموز معبرة ، كما هو الحال في الميجلية ؛ فهو ليس إلا ضرباً من التداخل أو التشابك بين هياكل ومستويات مستقلة ، بحيث يصعب القول بالتزامن بين البنية الاقتصادية مثلاً والبنية الفكرية ، أو بالاتفاق التام بين المبدأ الاقتصادي والتركييب الطبقي المجتمع ما ، أو بين البنية الاجتماعية والنسق الإيديولوجي السائد ؛ فالعلاقة بين هذه الأبنية والهياكل ليست متصلة ، كما يتصور البعض ، بحيث تنعكس البنية التحتية في البنية فوقية بطريقة آلية أو تلقائية . إن القول بأن الكتابة هي التي تصنع التاريخ ينسجم ، في نظر البنيويين ، بتعزيز النسق الرمزي والإيديولوجي الذي يعيش فيه الغرب ، والذي يطابق فيه الرمز الصورة الزمنية التي يرى هذا الأخير من خلالها نفسه ؛ كما أن هذا القول يسمح بظهور نوع جديد من الكتابة يأخذ ، فيه النص الأولوية على قصد المنطوق وعلى نية أو إرادة قائله ومدونه .

من ثم ليس هناك أي تطابق بين الكتابة والحقيقة ، نظراً لتداخل المستويات النفسية والاجتماعية مع الأبنية اللغوية والأسلوبية ، وتضافرها جميعاً على خلق مسافة أو منطقة مجهولة الهوية بينهما . لذلك لا ينبغي تصور الكتابة على أنها تمثل الحقيقة ، وإنما علينا أن نتخلّصها في هيئة مجال نقدي لا تظهر فيه أبعاد النص ولا يبين مثوله الفعل إلا بإعادة توزيع العلاقات بين عملية التسجيل الكتابي والكلام (الإنجاز بالقول) ، وبين مفاهيم المكان والتصوير ، ووشائج المدلول الإرادي ومكبوت الرغبة ؛ الأمر الذي يخلق في النص مساحات بيضاء كثيرة ، ويجعل من الكتابة مجموعة من الدلالات الرمزية - كالمشفرة - علينا أن نرد كلامها إلى مدلولها ، بحيث يمكننا أن نقرب من إدراك مكانزمات النص ، وتبين وظائفها الإنتاجية داخل النسق السيميولوجي الذي ينتمي إليه ؛ هذا غير قوة الإرجاء المائلة التي تولدها العلاقات القرية الكامنة في طياته ، والتي تجعله يضم بين أسطره شحنة من المدلولات الممكنة أو المرجاة ، أكبر وأوفر من تلك التي ندرکها مرة واحدة ، أو نحيط بها علماً بصفة قاطعة ونهائية .

وقبل أن يشرع النقاد البنيويون في عرض الجانب البناء أو الإيجابي في مفهومهم للأدب ، وفي ممارستهم للتدليل الأدبي ، الذي غالباً ما ينصب على النص ولا يكاد يفارقه أو يجاوزه إلى ما عداه ، نراهم يقومون بعملية تطهير لكل ما يشغل «الساحة النقدية» من مخلفات الماضي وإرهاصات الحاضر القائمة على الأوهام الموروثة . وأول ما يوجه إليه هؤلاء النقاد سهامهم مفهوم «المؤلف الأدبي» نظراً لما يشير إليه هذا المفهوم من معنى توحيد النصوص وصهرها في قالب واحد يقوم على التكامل والشمول ، ونظراً لارتباط هذا المفهوم بشخصية الكاتب بما يفترضه من علاقة خطية أو مباشرة بين الإنسان والعمل الأدبي ؛ وهي العلاقة التي ترتكز على مبدأ وحدة الهوية ، واستمرارية الصفات ، وثبات الطابع . ويرفض هؤلاء النقاد كذلك فكرة التسجيل الواقعي ، التي تفترض أسبقية الموضوع على وجوده الكتابي ، وما ترتب على هذه الفكرة من صفات الصلصقة والإخلاص والأمانة ، التي تنسب عادة إلى الكاتب الجيد . وكذلك هم يتبدلون مبادئ الإلهام ، والخلق الأدبي ، ورسالة الكاتب أو العمل الفني ، ويعتقدون أن الإيمان بهذه المبادئ يؤدي ، في النهاية ، إلى الغناء النص والقضاء على جرحه الذي الكثيف ، كما يؤدي إلى اقراض الفن الأدبي أو التضحية بأهم متطلباته وخصائصه .

من ثم لم يعد مفهوم التأليف أو المؤلف يعتد به أمام مفهوم الكاتب (scripteur) ، وما يتصل بهذا المفهوم الجديد من معاني الممارسة والمعالجة الجرفية لعملية الكتابة ؛ فالكاتب لا يخضع اللغة لعدد من التصورات المسبقة ، أو مجموعة من الأنكسار الأولية ، التي يمكن أن نسميها تأليفاً أو مؤلفاً بمعنى الكلية أو الشمولية القائمة على وحدة والمعنى واتساق في البناء والمحكمة والغاية ، إنما هو لا يعنى بالكتابة إلا قدر عنايته بحرفة من الحرف ، أو بصناعة يسعى إلى إتقانها وإلى التفتن في إنجازها

بأفضل الوسائل . يقول الأستاذ «ريون جان» في تعريف ظاهرة الكتابة الجديدة :

«أنني أوضح أنه إذا كانت فكرة الممارسة التحولية يمكن استعراثها من «بريخت» بوصفها دليلاً على تعارض بالغ الشدة ، مع كل تصور للفن يقوم على المحاكاة أو التصوير ، فعليتنا - مع ذلك - أن نفهمها هنا بمعنى خاص ؛ أي بمعنى أنها عمل تحويلي متميز ينصب على الأشكال واللغة ، وليس في عمله تدخل يتم على مستوى قراءة الواقع الاجتماعي أو العلاقات السياسية»<sup>(١٧)</sup>.

وواضح هنا أن الصدارة في عملية الكتابة تكون لفكرة الممارسة والصناعة ، بل أكاد أقول للمهارة الحرفية التي يشهها «ريون جان» بعملية تجميع الهواة (bricolage) التي يشغف بها عالم الأنثروبولوجيا الكبير «كلود - ليفي ستروس» ويستخدمها مبدأ تفسيرياً لكثير من الأساطير والأناسق الثقافية . ويؤيد هذه التصورات أحد كبار رواد «الرواية الجديدة» (Nouveau Roman) وأكثرهم جدلية ، ونقصه به «كلود سيمون» ، الذي يرفض أي افتراض أولي أو تصور كامل سابق على «حقول الإنتاج الأدبي» ، إذ إن الكتابة تشكل ، في تصوره ، عبر نفسها ، ومن خلال أدائها لوظيفتها من إنتاج أسسها النظرية ، وليست معبرة عنها بطريقة لاحقة . ويبدو أن «كلود سيمون» لا ينطلق في كتاباته من خطة أو فكرة مسبقة ؛ فهو يقول لنا في كتابه «أوريون الأعشى» هذا الصدد :

«قبل أن أبدأ بخط علامات على الورق ، لا يوجد شيء ، إلا حشد غير محدد من أحاسيس تكاد تكون مبهمه ، ومن ذكريات قد لا تكون جيدة التراكم ، ومشروع غائم ، جد غائم»<sup>(١٨)</sup>.

ويحدد لنا «ريون جان» في فن ممارسة الكتابة الجديدة محورين رئيسيين : (١) محور المصادفة ، ويتم بواسطته معالجة جميع الموضوعات في صورة مواد أولية بطريقة متساوية ، أي من غير أي تمييز بين الموضوع الرئيسي والموضوعات الثانوية ؛ وهو المبدأ الذي يسميه أيضاً : «الثبات الوظيفي للموضوعات» ؛ (ب) محور التجاور ، ويقوم على تجاوز الموضوعات بعضها لبعض ، من غير تسلسل ولا ترتيب منطقي ظاهر . ويبدو أن هذه الطريقة في التفسير تتسم بالعشوائية ، أو على الأقل تفترض «إمبريقية» عملية الكتابة ؛ وهو الأمر الذي يرفضه المنظر الأول ، والمشرح الأكبر ، إن صح هذا القول ، للرواية الجديدة «جان ريكاردو» ؛ فهذا الأخير لا يعتقد أن الكتابة الجديدة عملية تجميع لقطع متناثرة أو غير مترابطة ، على طريقة «تجميع الهواة» التي يوليها بها «كلود - ليفي ستروس» ؛ إذ إن النص ، في نظره ، يؤدي وظيفته من خلال الموقف الذي يتم إنتاجه فيه ؛ وهذا الموقف ، منها كان عشوائياً ، يتضمن جوانب ميتافيزيقية وإيديولوجية . يقول «جان ريكاردو» :

«إن الإيديولوجيا ، التي مازالت سائدة حتى الآن ، تستند بحق ، كما أبرزه البعض هنا ، إلى عقيدة التصوير

التعبير ، أو إذا فضلت ، إلى أولوية المعنى القائم قبل فعل الكتابة . إن هذه العادة الفكرية ، التي نلمسها في مجالات عدة ، يضرب بها كلية عرض الحائط مع إنجاز «الثلاثية» [لكلود سيمون] ... من ثم ، فإن الممارسة الحديثة للنص تمثل بصفة موضوعية ، سواء رغبت أم لا نرغب ، آلة حرب ضد هذا الوضع الإيديولوجي»<sup>(١٩)</sup>.

وكذلك يذهب بعضهم ، مثل «جان - كلود رابون» ، إلى أبعد من ذلك ؛ فيرفض نموذج «سوسير» (الدال - المذلول - المرجع) ، يدعى أنه مثالي ، وأنه لا يتجاوز عقيدة تصوير الواقع أو التعبير عن حالة الشعور . من ثم ينادي «رابون» بتطبيق مفاهيم مادية صرف على دراسة النص ، كمفاهيم العمل أو الأداء والإنتاج والتحويل والتوليد ، على شريطة أن نستعملها كدلالات لإدراك النص في صورة ونشاط خاص لوسائل حرفية ، وفي صورة جهاز منتج وليس كنزاً حافلاً بالمعاني . إن نشاط النص يتم ، في نظر هذا الناقد ، في ضوء مبدئين : (أ) مبدأ الإنتاج الذي يحدث عمليات تحويل في هيكل الدلالات ؛ (ب) مبدأ التوليد الذي يحكم نشأة المذلولات البديلة وتطورها . بعبارة أخرى ، تخصص وظيفة الإنتاج بإقامة وفض الأشكال والتراكيب اللغوية واستخراج بعضها من بعض ؛ ويعني مبدأ التوليد بتسلسل المذلولات وتحديد طرائق تكرارها وتبادلها»<sup>(٢٠)</sup>.

وعلى الرغم من أن مفهوم الكتابة الذي تقدمه لا يشكل السمة الغالبة على كل مؤلفات الرواية الجديدة ، وأهم قطبيها «الآن - روب جرييه» و «جان - كلود سيمون»<sup>(٢١)</sup> ، إلا أنه يشكل المحصلة الثورية التي ينتهي إليها هذان الكاتبان ومعظم الكتاب المعاصرين لهم والمتعاطفين مع الاتجاهات الجديدة . من ثم يصبح منطقياً أن تعني جماعة الكتاب التي تلتف حول مجلة [Tel Quel] باستغلال هذه المحصلة ، والإفادة منها بطريقة منهجية . وقد حدد منظور هذه الحركة تاريخيين مهمين يمثلان لحظة الوعي في بلورة النظرية الجديدة وتحديد آثارها الحالية ، وهما عام ١٩٦٣ و ١٩٦٨ المرتبطان بتدوين «سيريزي» و «كليف»<sup>(٢٢)</sup>.

إن مرحلة الاهتمام بأساليب الكتابة ذاتها ، واعتبارها طرائق مادية تقوم على أسلوب إنتاج ذاتي الحركة ، لا تتم - كما قلنا - بطريقة عفوية ، سواء عند «الآن - روب جرييه» أو عند «كلود سيمون» ؛ فهي حين تتضح معالمها لديها يكون ذلك في نهاية مرحلة من الكتابة الظاهرية أو الفينومينولوجية . والمعروف عن هذا الضرب من الكتابة أنه يعد الشعور ، على جميع مستوياته العليا والدنيا ، الموجه الأول لعملية الكتابة ؛ كما أنه يعد المحرك الخلاق للخيال ، والمنظم للذاكرة وللزمان الوجداني . ولقد نشأ هذا اللون من الكتابة مع «جويس» و «مارسيل بروست» ، وبلغ ذروته مع «ناتالي ساروت» ، وهي تعد أيضاً من كتاب الموجه الجديدة . لقد اهتمت ، بوجه خاص ، بتسجيل الأحاسيس الغائمة ، أو الأحاسيس الدنيا ، التي لم تصل بعد إلى مرحلة التركيب الواضح بحيث يستطيع الشعور أن يدركها أو يميزها في يسر وجلاء (tropismes)

يبد أن هذه الهيمنة اللغوية الخالصة على عملية الخلق الأدبي ، خاصة في عالم الرواية الجديدة ، لا تكن قد تمت إلا في نهاية مرحلة إرهابات طويلة ، تكاثفت جميعاً لهدم القيم الروائية التقليدية ، وخصوصاً ما يتصل منها بقضية تمثيل الواقع وتحليل السمات النفسية . لذلك نرى كثيراً من رواد هذه المدرسة ، مثل «الآن - روب جرييه» و «روبير بنجييه» و «جان - لوى بودرى» ، و«فيليب سولرلز»<sup>(٢٢)</sup> يعنون في البداية بالقضاء على نموذج البطل الذي يعد محور الرواية الموروثة عن القرن التاسع عشر . وغالباً ما تتخذ عملية القضاء على شخصية البطل مظهرين مختلفين :

( أ ) مظهراً صورياً بحتاً ، يتصل بعملية عرض الشخصية نفسها وتقديماً ؛ ومن ثم نرى الشخصية تقدم إلينا بطريقة مسطحة ، وفي صورة مفتتة ، وعن طريق الإشارات والحركات الخارجية ، وبغير اتساق أو ترابط ، وكذلك باستخدام عناصر التكرار الحمل ، والتناقض بين السمات المجردة والحسية ، واستعمال الضمائر الشخصية بدلاً من الأسماء ، أو الاكتفاء بذكر الحروف الأولية من الأسماء ، والخلط بين النوعين بحيث لا نعرف إذا كنا بصدد رجل أو امرأة ؛ ( ب ) ومظهراً أخلاقياً ، يتصل بالكمونات النفسية للشخصية . ومن هنا نرى اهتمام هؤلاء الكتاب باختيار نماذجهم الإنسانية من بين نفايات المجتمع ؛ الأمر الذي يكرس مفاهيم الضياع والضلالة والانحطاط ، وانسحاق الإنسان أمام التاريخ ، وهيمنة المجتمعات الشمولية . وليس من شك في أن هذه الصورة الكئيبة لضحايا الإنسان هي التي جعلت لوسيان جولدمان<sup>(٢٣)</sup> يعتقد بأنها النهاية المنطقية للشخصية الإشكالية التي بلورها «جورج لوكاتش» في تحليلاته للرواية الأوروبية خلال القرن التاسع عشر ، ظناً منه بأن ضياع الشخصية وانقراضها النهائي هو المضمون الفعلي للرواية الجديدة . إلا أن هذا الحجاب من جوانب الشخصية ، كما سبق أن قلنا ، ليس إلا مرحلة من مراحل هدم أسس الرواية التقليدية لإفساح المجال أمام ظهور أشكال وصيغ جديدة .

كذلك سبقت ظاهرة هيمنة اللغة على عملية الكتابة حركة من الفوضى أو البلبلة المقصودة بين شخصية المؤلف والراوي ، بحيث لا نستطيع أن نقيم علاقة خطية أو متصلة بينهما ، وذلك تجنباً لكل مفاهيم التأثير والتأثير ، وأوهام السيرة الذاتية ، وكل ما دار في هذا الفلك من المفاهيم والتصويرات الأدبية المتوارثة وتتجلى هذه الظاهرة في محاولة عرض المحتوى المباشر للذاكرة ، مع ما يقتضيه هذا العرض المباشر من انقصاص وإرتداد ، واتباق علاقات عشوائية ، وضباب لكل منطق ومعقولة ، وتبديد للمفهوم أو التصور السوي للزمان . من هنا يتضح لنا أن الواقعية الفعلية عملية وهمية ، وأن مفهوم الزمان الروائي ، على سبيل المثال ، يختلف تماماً عن المفهوم المنطقي للزمان كما يثنيه العقل العمل ؛ وهو الأمر الذي دفع «رولان بارت» إلى المطالبة بتسمية زمان الرواية بالزمان «السميولوجي» ، لتمييزه عن الزمان الواقعي المؤلف . ويصدد هذا الزمان الخيالي ، يقول لنا «ميشيل فوكو» إنه نوع من التوهم الخالص ، وإنه شيء يشبه الفهرست أو خريطة من المراجع تحدد علامات النص والتمام ، والقرب والبعد ، والتكرار<sup>(٢٤)</sup> .

وعلى الرغم من أن هذه النقلة من الأسلوب الظاهراتي في الكتابة والتصوير إلى الأسلوب المادي الإنتاجي قد تبدو عملية داخلية في نسق المؤلف الأدبي «لكلود سيمون» و«الآن - روب جرييه» ، إلا أنها تطابق ، بشكل يسترضى الانتباه ، النقلة التي تمت من المفاهيم الفينومينولوجية أو الوجودية بعمامة إلى المفاهيم البنيوية الصاعدة ، ابتداء من الستينيات . وهي تطابق ، في نظرنا ، وفقاً لهذا القسم المعرفي الذي اكتشفه «جاستون باشلار» ، تحولاً متصلاً بنقطة محددة كان لا بد أن تقوض في المنهج الظاهراتي أو الوجودي حتى تقوم البنيوية على أنقاضه ، وهذه النقطة هي إيمان الظاهرية بأن حقل المعرفة وعالم العواطف والانفعالات لا يتشكل إلا من خلال الشعور وعملية القصد (Intentionality) المنسقة والمربطة والخالقة للمعاني ، في حين تقيم البنيوية كيانها وفلسفتها على دحض هذه الفكرة ، على أساس أن الشعور ليس هو المركز وبؤرة الوجود ، وإنما هو مجرد انعكاس لقوة أكبر منه ، تسيطر عليه بطريقة لا إرادية ، وهي قوة الأنساق المختلفة ، التي تعيش من خلالها ، والتي تسبق الوجود كما تسبق الكليات الجزئيات . من ثم كانت مهمة البنيوية هي استنباط هذه الأنساق المختلفة ووصفها . وقد أتاحت لها هذه المهمة الالتقاء بالمفاهيم اللغوية الجديدة التي أسسها «فرديناند دي سوسير» وبلورتها حلقة «براغ» وأهم روادها «جاكسون» . لا غرابة إذن أن يكون النسق اللغوي هو النموذج المعرفي السائد ، الذي يسعى معظم رواد البنيوية إلى تطبيقه في مختلف ميادين المعرفة .

إن اللغة تصبح ، من خلال هذا المنظور ، وبفعل هذه المؤثرات جميعاً ، كياناً قوياً يهيمن على الإنسان وسيطر على عواطفه وأحاسيسه . وسوف يدفع الكاتب إيمانه بهذه المقولة الجديدة إلى قلب كل المعايير التقليدية ؛ فهو لن يستخدم أسلوباً معيناً لإبراز ما يجيش ببصره من انفعالات ، أو ليصور أحداثاً معينة ، بل وسيستخلص عن إرادته كلية ، وسيترك للغة نفسها هيباكلها وميكانيزماتها المختلفة مهمة تحريك قلمه . وقد يذكرنا هذا بنمط «الكتابة الأنوماتيكية» الذي ابتكره «أندريه برتون» وعده نموذجاً ومثلاً أعلى للأدب السريالي ، لولا أن السياق والأغراض تختلف في الحالتين ، نظراً لارتباط الكتابة السريالية بالاشعور والحالات الوجدانية ، في حين تقوم الكتابة البنيوية على ميكانيزمات اللغة الموضوعية . إن اللغة ، في مجال البنيوية ، تتعجز كالكربكان أو تتدفق كالسيل الذي يسيطر على كيان الكاتب كله ، إلى درجة يصبح فيها مجرد مدون أو مسجل لخلجاتها ونبضاتها . من ثم يكون الأدب مجرد دهشة تنبأنا أمام حروفها وتركيبتها ، كما يقول «جان - بيرفاي» ، المنشق على جماعة (Tel Quel) ، والداعي إلى حركة تغيير الأشكال (change) :

«والأدب ، ما هو ؟ أليس هو الانبهار والتوقف أمام هذا الحرف الذي مازال مفرداً ، الذي لم يدخل في شفرة بعد ، والذي يكتب ويتعقد نسجه شبه الغائب والدائب الاحتراق ما هنا أمام ناظرينا . إنه ينتج المعنى ويشعل هذا العالم وبحواله»<sup>(٢٥)</sup> .

على تصور شمولي قبل لأحداث عليها أن تبدأ وتنتهي بطريقة تتلاءم مع «مقولة» عامة ومقبولة . وأهم ما يلجأ إليه هؤلاء الكتاب لهدم مفاهيم القصة التقليدية اصطلاحاً وعوامل التكرار والتوليد النصي عن طريق تفتيت المعاني واستغلال تناقضاتها ، واستخدام العناصر السابقة في عناصر جديدة ؛ بحيث يبدو النص كأنه آلة تدور حول نفسها ، والابتعاد عن أي تنظيم للموضوعات أو بالأحرى للمقاطع (Séquences) ، بحيث لا نستطيع تمييز الموضوعات الرئيسية عن الفرعية ، وإطلاق العنان لتكاثرات الاستعارات والتشبيهات بطريقة عشوائية ، وإدماج عناصر فنية خارجية في سياق الرواية ، تستمد غالباً من مجالات السينما والمسرح وفنون الرسم أو التصوير ، واستخدام مبدأ «المرآيا العاكسة» (mise en abyme) الذي ابتكره في البداية «أندريه جيد» ، والذي يتضمن ، بالنسبة للرواية الجديدة ، في رواية الرواية نفسها ، أو الإشارة إلى عملية السرد أو القصة الروائي نفسه داخل العمل الفني ، الأمر الذي يقضي لدينا على كل إحساس بالواقع وأطمأننا إليه ، وعلى كل لغة مع عالم القيم والنماذج الإنسانية المألوفة والمتوقعة .

ولا شك أن هذا التمرکز حول النص ، وعزله عن كل تأثير في الواقع وتأثر به - وهو الأمر الذي أدى إلى الظاهرة التي أسميناها «الاعتراق اللغوي» - كان لا بد أن يتردد فعل أو محاولة جديدة لتجاوزه . وهذا ما قام به في الواقع «جان - بيير فاي» ، الذي أدرك أن اللغة والأشكال التعبيرية لا يمكن عزوها عن الواقع والتاريخ ، لأنها تؤثر في حركتها كما تتأثر بها .

إنه «جان - بيير فاي» وجماعته<sup>(٢٥)</sup> يمثلون المرحلة التالية من الكتابة الثورية الجديدة ؛ وهي التي توافقت ظهور المنهج التوليدي في اللغة ، الذي ابتكره «فرانز شومسكي» ، متجاوزاً به البنية الوصفية أو التصنيفية التي وضع أسسها «فرديناند دي سوسير» و«بولور» و«رومان جاكسون» مع أصحابها من رواد حلقة «براغ» . ولما كان المنهج التوليدي لا يعني فقط بالنسبة للغوي من الناحية الصورية والتزامية ، وإنما يعني أيضاً بعمليات التمويل والتوليد من المستوى العميق إلى المستوى السطحي ، الأمر الذي يفضي عليه ضرباً من الديناميكية ، كما يبرز في اللغة عناصر الخلق والابتكار ، فإن «جان - بيير فاي» وأصحابه يعنون أيضاً بعمليات التأثير والتغير التي تنبثق الأشكال الأدبية واللغوية كما تنبثق الأشكال الاجتماعية على حد سواء ؛ وهو ما ظهر بوضوح خلال ثورة مايو ١٩٦٨ في فرنسا ، التي أثرت تأثيراً مباشراً على تفكير الكاتب ودفعته إلى تأسيس مجلة Change التي يدعو من خلالها إلى تجاوز المفاهيم النصية البحت ، التي تعني بها جملة Tel Quel

وعلى الرغم من أن برنامج المجلتيين يلتقي حول مقولة أساسية ، وهي الوظيفة الإنتاجية لعملية الكتابة كظاهرة مادية تقوم على الممارسة في المقام الأول ، إلا أن الفرق الجوهرى ، وهو نقطة الاختلاف التي دعت الكاتب الشاب إلى الانشقاق عن جماعة Tel Quel ، يكمن في الجانب النظري للمفهوم النص وميكانيزمات اللغة الأدبية عند هذه الجماعة الأخيرة ، في حين

أما المرحلة اللغوية ، التي تتخذ من عملية الكتابة هدفاً وغاية لها ، فهي تقوم على رفض الثنائية التي كان يقينها «جان - بول سارتر» بين لغة الثر ولغة الشعر ، معتقداً أن لغة الثر لا بد أن تكون لغة معبرة عن محتوى أو مضمون ، لأنها نشأت أساساً للتخاطب ولتوصيل رسالة محددة وهادفة ، في حين أن لغة الشعر غاية في ذاتها ، لأنها لا تهدف إلى توصيل معاني ومضامين بقدر ما تشكّل هي ذاتها من تعبير فني ، يقوم على التوزيع الصوتي والموسيقى ، والقدرات التعبيرية الصورية أو المسادية ، والإيماءات الكامنة المائلة ، التي يمكن أن تفجرها الصور الشعرية في اثلاثها وتلاوحها ، أو في تعارضها وتنافرها . إن اللغة الأدبية بعمامة ، بالنسبة لرواد الرواية الجديدة ، ليست لغة اتصال وتخطب ، بقدر ما هي مادة فنية تشكل موضوع الرواية نفسه . ثم تبدو اللغة ، من خلال هذا المنظور ، كأنها «نسق» سمبولوجي منتج ؛ أي أن الكاتب يعني ، قبل كل شيء ، بتسجيل أدائها لتوظيفها التركيبية ، والتشعيرية أحياناً ، وتبع غوها الطبيعي - مع ما يلزم هذا النمو من توقف وإرتداد وتقدم - عن طريق جميع الأفراد وتقبل المتناقضات وانفراط التشابهات . كذلك يحاول الكاتب استغلال الوظائف التنظيمية البحت لعملية الكتابة ، مثل العناوين والمقدمات والنهايات والتقسيم إلى مقاطع وفقرات والتقطيع وأشكال الحروف في بناء هيكل روايته ، ولعب الأدوار الطبيعية المنوطة بهذه التقسيمات (وهي أدوار اتفاقية صرف) ؛ ويطلق على هذه الوظائف ، بعد إصاحبة توزيعها في السياق الروائي الجديد ، اسم «المحاور الاستراتيجية» .

وليس من شك في أن الاهتمام بهذه المحاور واستخدامها في إنتاج النص وبناء هيكله الأساسي يعمل بقدر الإمكان على إبعادنا عن فكرة تصوير الواقع الخارجي المتسلطة على أذهاننا ، أو الإشارة إلى أحداث قصة نريد ، بأي ثمن ، التقاط خطوطها ، وتحديد ملامح الشخصيات التي تقوم بها . وغالباً ما يصاحب هذه المحاور الشكلية ، إن صح هذا التعبير ، محاور أخرى تحكم النص وتضبط ميكانيزمات تقدمه أو ارتداده أحياناً ، نظراً لعدم وجود قاعدة منطقية أو ثابتة في هذا المجال . وأهم هذه المحاور الوصف المطول ، وإدماج العبارات المعرضة للقائمة بين قوسين في صلب النص ، وبطريقة مبالغ فيها ، بحيث تستنبا السياق الأساسي أو الموضوعات الرئيسية ، إن كانت هناك موضوعات رئيسية ، وكذلك استخدام الإمكانات الصوتية للغة ، كالقوافي والسجع والجناس ، وتوليد الصفات من الأفعال أو من الأسماء ، والتلاعب بالاستعارات والتشبيهات والألفاظ .

وتقتضي هيمنة المنظور اللغوي على عملية الكتابة أحداث تغيير جذري في مفاهيم النص والرواية ذاتها ؛ إذ إنه ليس من المعقول أن تتلاءم المفاهيم التقليدية الموروثة عن الرواية الواقعية والنفسية مع ظاهرة استغلال اللغة وسيطرتها على الصناعة الروائية سيطرة تكاد تكون كاملة . من ثم يرفض رواد المدرسة الجديدة مفهوم تناسق العمل الروائي أو تكامله ، فهذا العمل لا ينبغي أن يشكل ، في نظريهم ، وحدة منطقية أو نظاماً ما قائماً

من إيجابياته الروح النقدية العالية التي تتطلبها من القارئ ، فهو يتطلب منه يقظة عالية وتغييراً جديرياً في عاداته المتلقية (الاستهلاكية) السلبية ، بحيث يشارك مشاركة إيجابية وفعالة في تصور إمكانات النص وتوقع الحلول المختلفة للقضايا الفنية أو الشكلية المعروضة .

أما سليات النقد الجديد فهي متعددة . وأولها هذا التجاوز المتعمد لعالم القيم الذي ينشأ فيه الكاتب ، ويتأثر به ، مهما حاول التجرد منه أو الترفع عليه ، في إنتاجه الأدبي ؛ لأن اللغة نفسها ، التي يحاول أن يلوذ بها ، هي - مهما أضفى عليها من القوالب الميكانيكية ، ومهما ضمنها من كثافة المادة وعتمتها - مجموعة من الرموز الاجتماعية ، وأداة للتخاطب والتواصل . كما أن تجاهل عالم القيم ، التي يعدها باحثين جزءاً من الإيديولوجية ، يقضى على النقد الجديد باستبعاد كل المضامين الأخلاقية والجمالية التي لا يمكن أن يخلو منها أي عمل فني من المستوى الرفيع . وإنه لمن الواضح أن هذا التجاهل يرجع إلى تضخم المستوى المعرفي لدى النقاد البنيويين بسبب كلفهم الشديد بالعلوم الحديثة ، وتفورهم من أي تقييم يقوم على التلويح والمعايير الذاتية . ونحن لا نعب عليهم هذا الإهتمام ، ولكننا لا نعتقد بأن الأدب يمكن رده إلى المستوى المعرفي فقط ، وإلا حصراه - كما يفعل البنيويون أنفسهم - في مجال التصنيفات اللغوية الشكلية ، متناسين أن اللغة العامة هي اللغة التي تشكل من خلال العمل الفني ، والتي تعد جزءاً من رؤية الكاتب للعالم والمجتمع ؛ ومن ثم لا يمكن عزلها عن الموقف الذي نشأت وتطورت فيه ، أروع القيم الاجتماعية والتاريخية التي يعد الكاتب نفسه جزءاً لا يتجزأ منها .

ومحاول البنيويون بقدر الإمكان تحقير الإيديولوجيا ؛ لأنهم بعد تطوّرهم من المفاهيم السميولوجية الصرف إلى المفاهيم المادية المستمدة من الماركسية والفرويدية ، يربطون بين الإيديولوجيا والوعي الزائف ، وبينها وبين المعرفة الخاطئة والمضللة ، متناسين أن كل نسق معرفي ينتج إيديولوجيته الخاصة به التي تعد جزءاً لا يتجزأ من الرؤية الحاملة لنسق المعرفة ، والمبررة لبواعثه وغاياته . هم مثلاً يقولون بأن الرواية الواقعية والنفسية نشأت في قلب المجتمع الرأسمالي الصاعد ، وبأنها - من ثم - تقوم على وهم البطولة الفردية ، وخدعة الواقع المنحفي وراء منطق الأشياء والمثالية والعقلانية ، وبأنه - نظراً لذلك - عليهم أن يقوضوا الأسس التي تقوم عليها هذه الرواية لارتباطها حتماً بهذه الرؤية الاجتماعية - التاريخية الخاصة بالطبقات المستغلة . ولا شك أن حكمهم هذا قد لا يكون صائباً في بعض جوانبه ، من حيث إدانة الاستغلال الطبقي ، وتمجيد الفرد على حساب الجماعة ، كما أن من حقهم تحديد أشكال الرواية وغيرها من الفنون الأخرى ؛ ولكن ذلك كله لا يعني بالضرورة أن مفاهيم الفردية والبطولة والمثالية والعقلانية مفاهيم سلبية لجره أنها ارتبطت تاريخياً بنشأة البرجوازية وتطورها .

بمعنى آخر ، إن الحكم على هذه المفاهيم بالفساد والارتباط العضوي بالإيديولوجية البرجوازية لا يتم في نظرنا ، لدى النقاد

يؤمن «جان - بيير فاي» بالإمكانات اللانهائية للغة ، خصوصاً في عصر الإعلام والسيرنطيقا ، في إحداث عمليات التغيير الفكري والاجتماعي . من ثم ، يربط «فاي» ، من جديد ، بين اللغة والشعور ، وبين اللغة والذاكرة والحيال . وهو يقارن في مظهرها الصوري والتبادلي بالعملة<sup>(٣٦)</sup> ، فإذا كانت هذه تمثل قيمة صورية يتم على أساسها تبادل المنتجات ، فإن اللغة تستطيع أن تكون طريق الاندفاع والقص الروائي إحداث أكبر التغيرات الاقتصادية والسياسية ، لما هناك من رابطة وثيقة بين البعد التاريخي للمجتمع واللغة التي يتم من خلالها تبادل الأفكار والأحلام والأمال .

وعلى الرغم من اهتمام «فاي» بتحليل أساليب السرد أو القص في إطار ما يسميه باللغات الشمولية ، على الرغم من محاولاته اصطناع ضرب من الكتابة السوسيولوجية ، يربط فيها بين الجوانب الاندفاعية والقص الروائي إحداث أكبر التغيرات القص ، وبين الميكانيزمات العقلية والنفسية ؛ أقول إنه على الرغم من ذلك كله يدور في إطار نظري ثابت ، هو محاولة الربط بين وظائف القص وتوسيع النمو التوليدي ، الذي ابتكره «شومسكي» ، والذي يفترض أن الأبنية التركيبية في كل لغة تشمل نسقا أساسياً يتكون من المفردات وبعض المقولات والمكونات الأولية ، ونسقا ثانوياً يوظف في عملياته المتصلة بمستوى المعان الطبقات المعينة: من السلاوي ، التي طمسها الإيديولوجيا الغربية في صورة الكلمة أو «اللوغوس»<sup>(٣٧)</sup>

يبدو أن هذا الموقف ، على الرغم من الإعلان النظري للبنيادي ، لا يختلف كثيراً عن موقف جماعة Tel Quel السابقة ، إذ إن الثورية ، بالنسبة للمدرستين ، تلخص في إرادة تغيير إيديولوجيا المجتمع الرأسمالي الغربي ، وذلك عن طريق تطوير طرائق الكتابة التقليدية ، وتعميق الصدع الناشئ بين الموروث الثقافي وواقع المجتمع الجديد . ولا شك أن هذا الموقف النظري هو نفسه وليد الديمقراطية الغربية الحديثة ، التي تسمح بالموقف المؤيد والموقف المغاير في إطار قبول النظام العام . بعبارة أخرى ، إن الموقف النقدي الجديد - بالرغم من أبعاده الثورية المعلنه - يقع في إطار البنية الإيديولوجية القوية ، ولا يمس الأسس السياسية أو الاقتصادية للمجتمع ؛ وهو ، على هذا النحو ، لا يشكل بالنسبة له أي تناقض جذري ؛ ومن ثم لا يتجاوز في إمكاناته الثورية الحركات الأدبية المأخوذة أو النقدية السابقة ، كالأدب السريالي ، ومسرح الطليعة ، والغيت ، أو الأدب الوجودي الملتزم .

ولربما كانت إيجابيات هذا النوع الجديد من النقد تلخص في التطلعات الصارمة التي يفرضها على قارئ الأدب الحديث بما إذ إنه من الصعب - مثلاً - على قارئ الرواية الجديدة أن يكون مجرد قارئ للمتعة والتسلية ، أو أن يكون غير ملم بقواعد اللغة وفنون القول المختلفة . إلا أن هذا المطلوب يجد ، في الوقت نفسه ، من انتشار الأدب الجديد ، بسبب صعوبة العثور على عدد كبير من القراء يتحل بهذا المستوى الممتاز ؛ الأمر الذي يخلق نوعاً من «الاستقطابية» الأدبية المحدودة . كذلك يمكننا أن نعد

تملك . وفقا لهذا التصور - حتى لو اضطروا إلى اللجوء إليها في بعض لحظات نشأتها النظرية - وظيفة حتمية أو قهريّة : فالثنائيات مثل الظاهر/الباطن ، الجسم/الفكر ، الخالق/الخلق ، لم تعد تمثل ، بقدر ما تردنا إلى وحدة ، إلا مخلفات تاريخية ، ولم تعد تعبر إلا عن الأسئلة التي تطرحها علينا<sup>(٢٧)</sup>.

ولا شك أن سبب هذا الاعتقاد ، والنظرة الإيديولوجية المترتبة عليه ، هو قول النيبوية اللغوية بأن المعنى علاقة فرقية داخل النسق ، أي أن المعنى أو للدلول لا يمكن أن يكون معبرا بذاته ، ومن ثم لا يمكنه أن يسبق النظام اللغوي . وأغلب الظن أن هذا الاعتقاد يرجع إلى المفهوم الوظيفي الذي يسود مع النيبوية ، والذي يجعل من اللغة شيئا يشبه الشفرة . ومن هنا نرى دعوة النيبوية يقولون ، مثلا بالنسبة لعلامات المرور ، إن اللون الأحمر لا يرتبط بمدبني بمعنى الوقوف أو الأخضر بالسير ، وإنما نتج ذلك عن علاقة فرقية في نظام عام متفق عليه . على هذا النحو رأينا «كلود ليفي ستروس» ، وهو مؤسس النيبوية الأنثروبولوجية ، يفسر ظاهرة الزنا بالمحارم ليس كمعنى ممتلئ بالدلولات المعروفة ، كالتحريم الديني أو المحرمات اللغوية للتصلب بإضعاف السلالات أو للدلول التفسري وهو الثفوق ، وإنما في صورة ضرورة وظيفية ، وهو تحريم الأخت في الأسرة الأولية - ذرة القرابة - لإمكان تبادلها - ومن ثم - قيام المجتمع الذي لا يمكن أن يظهر إلى الوجود إلا في ظل علاقات تبادلية بكلمة .

من هنا كان من السهل التعميم والقول بأن المعاني لا تسبق اللغة ومقولاتها ، والادعاء بأن المعاني هي تصورات تخمها علينا القوالب اللغوية التي تنوارثها أو التي تولد معها ، أي أننا لا نفكر أو نتصور أولا ، ثم نعبر عن أفكارنا وتصوراتنا بواسطة اللغة ، وإنما يتم ذلك داخل المقولات أو التصنيفات التي تقدمها لنا هذه الأخيرة . وقد يكون في هذا التصور بعض من الصحة ، ولكن الخطأ - في نظرنا - هو الفصل بين عمليتي التصور والتعبير ، إذ إنها ، في الواقع ، يمتان بطريقة جدلية ، ولا حيسنا في النسق اللغوي وقوائمه الجامدة ، ولما أمكن لأي فكر أن يتجاوز الأطر السابقة ، ولا نعدم - من ثم - كل تحجيج وإبتكار .

غير أن أصحاب النقد النيبويّ لم يكتفوا بهذا التقرير ، وإنما «صافوا» إليه - كما قلت - بعدا إيديولوجيا ، وهو الادعاء بأن الذين يتسمكون بأسبقية المعنى أو التصور على اللغة هم من الفئات الرجعية ، التي لا تريد تغيير التصورات السائدة أو المقائل الفكرية القائمة - التي تريد أن تجعل من الأدب والن فن مجرد انعكاس أو تمثيل لها ، ومن عملية الإدراك نفسها ، مجرد تعبير عن الشعور الذاتي أو العقلية الفردية . وسرعان ما تناسوا أن اللغة هي ، قبل كل شيء ، أداة تخاطب جماعية ، تكتظ بالرموز والدلالات المشتركة ، وتمتيز - من ثم - بشفافية عالية ، فخطأوا بينها وبين ما يسمونه عملية الكتابة ذات الواقع المادي الكثيف . ومن هنا تراءى لهم أن رفض المجتمع القائم بقيمه وتقاليده وأدبه وفنونه الموروثة يمتح عليهم لفظ كل فكر

النيبويين ، بفعل التطور العلمي أو المعرفي بقدر ما يتم باسم إيديولوجية كائنة ، وإن كانت بدأت تتبلور في النهاية وتأخذ صورا مادية ماركسية وفرويدية واضحة . بطريقة أخرى يمكن القول بأن النقد النيبوي بدأ متأثرا بالتقدم الهائل لعلوم اللغة النيبوية واليسميولوجيا ، خصوصا عند (رولان بارت) ، ثم تطور تدريجيا - لا شك بعد أن أخذ مستوى الدلولات في الاعتبار - نحو التصورات المادية الصرفة . من ثم بدأت لغته تستوعب بجانب مفاهيم النسق والدال والدلول والتصنيف «البرادجاني» أو الإبدائي و«الستجمات» أو التوزيعي ، وبعد الاهتمام بالتصنيف المنطقي لأساليب السرد (كلود بريمون) وإقامة لون جديد من البيان (جيرار جينيت) ، المفاهيم الاقتصادية الماركسية والتشكيانية الفرويدية ، نتحدث عن طرائق إنتاج النص ، والممارسة المادية للكتابة ، وحرفية الكاتب ، وتحاول تفسير النصوص تفسيراً يشبه تفسير «فرويد» للأحلام ، ولكن بعد إلباسه ثوب اللغويات الحديثة ، وهو ما تم عبر مدرسة «جاك لاكان» .

نحن إذن ، في البداية ، أمام ضرب من الممارسات الأدبية والفكرية الجديدة ، التي تحاول أن تطور المفاهيم الموروثة عن القرن السابق ، وتبتكر أشكالاً وأنماطاً غير مألوفة ، ولكنها تنتهي ، من خلال عملية تنظير منهجية تعتمد على مبادئ التحليل الماركسي والفرويدية ، إلى نسق إيديولوجي كامل . ولكن الإيديولوجيا ، كما هو مألوف ، لا تقوم على فكر معن ، فهي تخفي دائما وراءه ادعاءات البحث العلمي واكتشاف الحقائق التي لا جدال فيها . ولا شك أن كلف هذا الاتجاه بالتحدث عن العلم والتشديق بدقته وإحكام قواعده - هو أحد الأمور التي تدفع أصحابها إلى كثير من الشطط ؛ فهم بجانب توضيحهم بالمعيار الجمالية ، يصرون على اعتبار نصوصهم ، وذلك بسبب ابتعاد العلم الموضوعي عن الذاتية والأحكام الفردية ، نصوصا عامة لا اسمية ، على الرغم من وجود أسمائهم - بالطبع - عليها . بعبارة أخرى هم يريدون تقديم مجموعة من المبادئ والقواعد ، التي تتصافر على خلق نظرية علمية في الأدب وعمارساته لا علاقة لها بشخصهم ؛ لأنها - في نظرهم - تعبر عن الظروف الموضوعية للعصر . وإذا كانت أسمائهم ما تظهر على هذه النصوص فهي مجرد علامات أو إشارات دالة . كذلك يتضمن هذا التصور مبدأ إيديولوجيا مناقضاً لفكرة الفردية (أو الابتكار الشخصي) التي تسبب إلى المفاهيم الرجوازية .

هناك أيضاً نقطة أخرى يعنى بها النيبويون عناية خاصة ، ويمحاولون أن يجعلوا منها مبدأ نظريا أساسيا ، وهي أولوية النص على تصوره ، وأسبقية الكتابة على الكلام ، نظرا لارتباط هذا الأخير بالفرد والوعي الفردي . يقول لنا «جان - لوى بودري» حول هذا المعنى :

«لا يمكن تصور أي مكتوب أو أي نص في هيئة تعبير عن مشهد أو عن مجال واقعي خارج عليه ، إذ علينا تمثله جزءا ، وجزءا فعلا من مجمل النص الذي لا يكف عن كتابة نفسه» . من ثم لم تعد التصنيفات القديمة المعروفة



والإبتلاع ومضاجعة الحيوانات والأسماك المتوحشة . أما والمركزى دى ساد مؤسس السادية ، فهو غنى عن التعريف ، فلقد كتب معظم رواياته ، التى تدور حول الجنس والقتل المتعزجين بأساليب من التعذيب لا تخطر على بال : فى السجن ، حيث كانت الوحدة تلهب خياله ، ويدفعه الفراغ إلى اللون من الشطحات لا يصدقها عقل . أما «جورج بطنى» ، فهو كاتب من القرن العشرين ، حاول تقليد «المركزى دى ساد» وأراد أن يصوغ مذهبا فكريا ، طبقه فى بعض الكتابات الروائية ، بقوه على فكرة خرق القوانين وتأسيس مبدأ التجاوز عن الحد كضرورة تاريخية جدلية ملازمة لقيام مبادئ «الفهر الاجتماعى» ، كالمعمل والتحرير . الضرورى لنشأة الحضارة واستمرارية الحياة الاجتماعية .

ولا شك أن الذى أثار إعجاب هؤلاء الكتاب فى هذه الكتابات هو خرقها لقواعد الكتابة المألوفة ، التى تقوم على الحياء وكبت الدفقات الأولية ؛ الأمر الذى عدوه ضربا من الإنجاز الثورى ضد اللغة الأدبية - المصطنعة - السائدة ، التى يعدونها الحامل الإيديولوجى للطبقات البرجوازية المسيطرة . ولكن الذى تناسوه هو أن عملية الهدم المنهجى للقيم ، الذى يتم هنا من خلال عمليات خيالية ولغوية ، لا تضع الطبقات المهيمنة وإيديولوجيتها فحسب موضع التساؤل ؛ وإنما تضع قاعدته المجتمع برمته موضع التساؤل ؛ لأن القيم الاجتماعية والحضارية والدينية أو الأخلاقية ليست وقفا على طبقة من الطبقات ، وإن كانت تحاول بعضها فى بعض مراحل صعودها التاريخى استغلالها لصالحها . من ثم ، تؤكد هذه الحركة الأدبية الجديدة - مع استثناء بعض النماذج الفردية التى تتميز بالمرونة والابتعاد عن الجمود النظرى ، مثل «الآن روب - جرييه» و«كلود سيمون» و«ريما غيرهاما» هامشيتها ، وتأخذ من الآن فصاعدا مكانها فى متحف الأنواع والأشكال الأدبية عبر التاريخ .

نصورى - كما هم فى اعتقادهم بمادية الكتابة لا يصدر عن تصور مسبق - والخضوع التام لتلقائية الكلمات والسطور التى يخطونها على الورقة البيضاء . على هذا النحو ، يفتنى - فى نظرهم - «الفرد وتصورات الذاتيه والمجتمع القائم وإيديولوجية المسيطرة لتتحقق الكتابة بطريقة تلقائية وآلية بحث ، وتتواجد كنص لا يتضمنه أى شعور إلا شعور النص . وليس من شك فى أنه إذا كان هذا الكلام يقصد به أن الأديب أو الفنان لا يتصور الواقع كما هو ، أو لا يعبر حتما عن مشاعره وأحاسيسه الخاصة ، وأن ما يكتبه يتجاوز كثيرا إرادته وقصده ، فهذا جزء لا يتجزأ من عملية الفن . ولكن إذا كان المقصود هو تناسى الأديب أو الفنان لإرادته الذاتية ، وتجاهله لقدرته على فهم الواقع المحيط وتغييره ، بتقديم البديل أو المثل العليا التى تطمح إليها الجماهير المقهورة ، ليطلق الفنان للألفاظ والكلمات تلاعب به وتشطع بخياله وتقوده إلى حيث لا يدري ، فإن هذا لونه من اللعب قد يلجأ إليه بعض الأدباء أو الفنانين - فى مجتمعات الفراغ - ولكنه لا يمثل على كل حال الوسيلة المثل التى تقود إلى الأدب الرفيع . لا غرابة إذن ألا نجد بين كتاب الموجة الجديدة من قدم لنا عملا فنيا يرقى إلى أقل القليل مما كتبه «دوستوفسكى» أو «تولستوى» أو «بلزاك» أو «فلوير» أو «بروست» .

ولكن هذا ليس بمستغرب على هذه المجموعة من الكتاب ، التى تتخذ من كتابات الشاعر «لوتريامون» و«المركزى دى ساد» و«جورج بطنى» مثلا أعلى يحذونه ويعمدونه قمة التجديد والثورية ، وكلها كتابات تتميز بالخيال الجامع ، والمهلوسة ، والدعوة المستبشرة إلى قلب القيم الأخلاقية والاجتماعية والفكرية رأسا على عقب . فالشاعر الشاب «لوتريامون» ، الذى أصيب بالجنون فى سن مبكرة ، معروف بهلوساته السادية - المازوكية التى صاغها فى مجموعة أناشيد من الشعر المنشور أسماها «أغانى المالدور» ، وكلها تمجد الشر والعدوان عبر نمحية غريبة من الأحاسيس التى تتراوح بين اليقظة والنعاس ، والتى ترتبط فيها العدوانية برغبة التيقظ والسيطرة على النفس وتأكد الإرادة والوعى ، والنعاس بحركة لإرادية من الانزلاق والغوص فى الأعماق والضيايق ، يصب عنها الشاعر بأحاسيس اللزوجة

## الهوامش

Michel Foucault, in R.H.E.S., Marcel Rivière, Paris, no 3, 1973.  
Michel Foucault, L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969, (Y) p. 65.

Louis Althusser, J. Ranciere, P. Macherey, Lire le Capital, Paris, (1) Maspéro, 1965, tome I, p. 85.  
Mohamed EL Kordi, "L'archéologie de la pensée classique" (Y) selon .

- Chafica Georges Mansour, *Béance et présence dans L'oeuvre romanesque de Robbe—Grillet*. Thèse de doctorat. Université d'Alexandrie. (١٩)
- Nadia Hamdi, *La Contestation du récit dans L'oeuvre de Claude Simon*. Thèse de Maîtrise, Université d'Alexandrie. (٢٠)
- Théorie d'ensemble*, op. cit., p. 8 (Colloque de Cerisy 1963, Colloque de Cluny 1968)
- Jean Pierre Faye, *Le récit huique*. Paris, Ed. du Seuil, 1967, p. 16. (٢١)
- Alain Robbe—Grillet, *La Maison de Rendez—vous*, 1965 (٢٢)
- Robert Pinget, *Le Libera*, 1968.
- Jean—Louis Baudry, *Personnes*, 1967.
- Philippe Sollers, *Nombres*, 1968.
- Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, 1964, p. 288. (٢٣)
- Théorie d'ensemble*, p. 21. (٢٤)
- هذه المجموعة تتكون من جان - كلود مونتييل وجان بارس وليون رويل وموريس رويش وجاك رويو . انظر مقدمة مجلة : *Change*, Paris, la Seuil, 1969, no 3 (Le Cercle de Prague) (٢٥)
- Soheir El Chamy, *La conception de récit chez Jean—Pierre Faye*. Thèse de Maîtrise, Université d'Alexandrie, 1981, p. 10 (٢٦)
- Jean—Pierre Faye, *Le récit huique*, p. 136. (٢٧)
- Jean—Louis Baudry, "Ecriture, fiction, idéologie, in *Théorie d'ensemble*, p. 136. (٢٨)
- Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1915). (٢٩)
- Paris, Payot, 1969, p. 25, 30 et 169.
- Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes présentés par Todorov. Paris, Ed. du Seuil, 1965, p. 15 (٣٠)
- Claude Lévi—Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté* (٣١)
- Paris, p. U. F., 1949.
- Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978, p. 9—10. (٣٢)
- المرجع السابق ، ص. ١٣. (٣٣)
- المرجع السابق ص. ٣٥ ، ٦٩. (٣٤)
- المرجع السابق ص. ٤٤. (٣٥)
- Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit Littéraire." in *Communication*, Paris, Le Seuil, no 8, 1966, p. 125. (٣٦)
- Alain Robbe—Grillet, *pour un nouveau roman*. Paris, Minuit, 1963, p. 138. (٣٧)
- Théorie d'ensemble* (Tel Quel). Paris, Ed. du Seuil 1968, p. 7—10. (٣٨)
- Michel Foucault, "Distance, aspect, origine", *Ibid.*, p. 19. (٣٩)
- Raymond Jean, praxis simonienne, in *Claude Simon*. Colloque de Cerisy. U. G.E. (10—18), Paris, 1975, p. 248. (٤٠)
- المرجع السابق ، ص ٢٥٠ (٤١)
- المرجع السابق ، ص ٢٦٣ (٤٢)
- المرجع السابق ، ص ٢٨٣ (٤٣)



للكتاب و الإخراج  
القديم المتميز

# دار الشروق

## تقدم الأعمال الكبيرة والجديدة

● مصحف الشروق المفسر الميسر

● في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب

● المعاجم والموسوعات

● كتب التراث

● الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين

● السلاسل العلمية للشباب

● أجمل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان

● عربية وعالمية

دار الشروق القاهرة ١٦ شارع جواد حسني • هاتف ٧٧٤٥٧٨ - ٧٧٤٨١٤ • بريقا: شروق القاهرة • تليفون 93091 SHOROK  
دار الشروق بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٩٦٣ / ٣١٥٨٩٦٣ • بريقا : دار شروق / تليفون : 20175 LE SHOROK

## التقيد المسرحي والعلوم الإنسانية

سامية أحمد أسعد

سار النقد المسرحي ، حتى القرن العشرين ، جنباً إلى جنب مع النقد الأدبي بعمامة ، لاسيما بعد أن تحدت ملامح هذا النقد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وأصبح له منهج واضح يسير عليه . وعندما شهدت فرنسا نشأة النقد الأدبي على يدى أول نقادها ، سانت بيث Sainte—Beuve ، شهدت أيضا نقاداً خصوا المسرح باهتمامهم . وبدا هذا الاهتمام واضحاً في عناوين الكتب التي جمعوا فيها مقالاتهم التي سبق أن نشرت متفرقة في الصحف آنذاك . ونذكر ، على سبيل المثال ، ف. سارسيه الذي سُمي كتابه «أربعين عاماً عن المسرح» ، وجول ليميتز J. Lemaitre ، رائد النقد الانطباعي الذي أطلق على كتابه اسماً له دلالة وانطباعات عن المسرح .

كان النقد المسرحي ، قبل القرن العشرين ، لا يفرق بين الفن الأدبي والمسرح ، وبعد هذا الأخير واحداً من الألوان الأدبية المعروفة ؛ ومن ثم كان يتبع المنهج ذاته ، الذي يتبعه النقد الأدبي ؛ بمعنى أنه كان يركز على دراسة حياة الكاتب ومدى تأثيرها على العمل المسرحي ؛ والعلاقة بينهما . وعندما ظهر الناقد تين Taine صاحب نظرية البيئة ، بحث النقد المسرحي عن الظروف السياسية ، والثقافية ، والاجتماعية ، التي ساعدت على نجاح هذا الكاتب أو ذاك ، وهذا العمل أو ذاك . وأياً كان المنهج الذي سار عليه ، ظل النقد المسرحي في القرن التاسع عشر يتعامل مع العمل المسرحي على أنه نص أولاً وقبل كل شيء ، لا فرق بينه وبين الرواية أو القصيدة . وما لا شك فيه أن عدم النضج النقدي إلى العرض المسرحي ، إلى جانب اهتمامهم بالنص ، يرجع إلى أن فن الإخراج كان ناشئاً آنذاك ، ولم يكن قد شهد بعد هذا التطور الذي ساعد على إيجاده إلى حد كبير تطور التكنيك في القرن العشرين . ولا ينبغي أن ننكر الدور المؤثر الذي لعبه كل من ألفريد جاري وأنتونان آرتو ، على المستويين العمل والنظرى ، في هذا الصدد . فلقد حاولا أن يبرزوا خواص المسرح ، ولم ينظرا إليه على أنه نص فحسب ، بل نص وعرض أيضاً ؛ واهتما بالإخراج قدر اهتمامهما بالنص .

لأنفعالات ذاتية في المقام الأول ، ويقول شيئاً عاجلاً هنا أو هناك عن الديكور ، والأزياء ، والإضاءة ، وأداء الممثلين . وإذا نظرنا إلى النقد المسرحي في مصر حتى الآن ، وجدنا أنه لا يختلف في كثير من الأحيان عن ذلك النقد الذي نتحدث عنه ، والذي كان شائعاً في القرن الماضي . ولكن السؤال الذي يثار في هذا الصدد هو : إذا كان النقد المسرحي قد تحلّف عن ركب التقيد ، فهل يرجع ذلك إلى أزمة في النقد أم يرجع إلى أزمة في الكتاب ؟

ما الذي كان يفعله النقد المسرحي ، ولا نبالغ إذا قلنا ومازال يفعله ؟ كان يتحدث عن نص المسرحية : الظروف التي نشأت فيها ، واختيار الكاتب لموضوعها ، وطريقة معالجته له ، والأسلوب الذي كتبها به ، ويتوقف بصفة خاصة عند دراسة نفسية الشخصيات ؛ كل هذا في مقالات متعجّلة لا تعمق المفاهيم أو الآراء إلا في القليل النادر . وأحياناً ، كان يتعرض الناقد لعرض مسرحي شهده ، فيهتم بما أثاره فيه من ردود فعل

ومسرحياته مادته المفضلة<sup>(٣)</sup>. أى أن الحديث عن راسين، وهو كاتب مسرحي، هو الذي أدى بطريقة ما - ضمن أسباب أخرى - إلى بلورة بعض أفكار النقد الجديد بعمامة. وجرى حديث لوسيان جولدمان عن راسين أيضاً<sup>(٤)</sup> عندما أراد أن يطبق المنهج السوسيولوجي. ومن ثم، نرى أن كاتباً مسرحياً بعينه، وحياته، ومؤلفاته، قد لعبت دوراً أساسياً في تطوير النقد. ولكن ما من أحد من هؤلاء النقاد الجدد نظر إلى إنتاج راسين على أنه إنتاج مسرحي، له خواص ينفرد بها، بل نظرُوا إليه على أنه مجموعة من النصوص الأدبية، لا أكثر. وفي العقد الأخير، اتخذ النقد المسرحي وجهة جديدة مهمة، وأصبح نقداً سيمولوجياً يعتمد على علم العلامات<sup>(٥)</sup>. وربما كان منهج علم العلامات يناسب المسرح بصفة خاصة، لأنه يتوقف عند كل من النص والعرض؛ النص وما يحمله من علامات لغوية، والعرض وما يحسده من علامات سمعية وبصرية.

\*\*\*

عندما اتجه النقد المسرحي إلى العلوم الإنسانية، اتجه في المقام الأول إلى التحليل النفسي. وكان هذا أمراً طبيعياً، مادامت الشخصية تعد الدعامات الأساسية في المسرح. لكن الرواد في هذا المجال سلكوا مسلكاً من تناولوا أعمالاً أدبية أخرى من هذه الزاوية، فأجروا عملية إسقاط لمنهج فرويد ويونج على من درسوا من شخصيات مسرحية وكتب. ومن أشهر ما كتب في هذا الصدد كتاب أوتو رانك عن «دون چوان»، ودراسة إرنست چونز عن «هاملت وأوديب». وفي مرحلة لاحقة، سار شارل مورون في نفس السبيل، ولكنه جعل المنهج يخطو خطوة بل خطوات إلى أمام، عندما وضع مبادئ ما أسماه بالنقد التحليلي في كتابه «والا لشعور في حياة راسين ومؤلفاته».

ويرى مورون أن النقد التحليلي يهدف إلى تعيين نصيب المصادر اللاشعورية في عملية الإبداع. لكن منهجه يجره إلى عملية جمع تدخل فيها النتائج المكتسبة بطريقة طبيعية. وتشتمل الدراسة القائمة على التحليل النفسي على عمليات أربع:

- ١ - وضع مختلف الأعمال الخاصة بالمؤلف الواحدة فوق الأخرى بحيث تبرز ملامحها البنيوية التسلسلة.
- ٢ - دراسة ما يتم اكتشافه، دراسة يمكن أن نقول إنها موسيقية؛ أي دراسة الموضوعات وتجمعاتها وتطوراتها.
- ٣ - التفسير من زاوية الفكر التحليلي، على نحو يفضي بالنقاد إلى صورة للشخصية اللاشعورية بتربكها وتحركاتها.
- ٤ - تحقق الناقد من صحة هذه الصورة بالرجوع إلى حياة الكاتب.

ويفرق مورون بين النقد التحليلي والنقد الطئفي؛ ففيها يختلفان في المنهج والهدف. يبدأ التحليل الطئفي من المادة موضع البحث وينتهي إلى الإنسان؛ أما النقد التحليلي فيبدأ من المادة موضوع

وشهد القرن العشرون تطوراً هائلاً في كل المجالات، لا سيما العلوم الإنسانية، التي تذكر من بينها علم الاجتماع، وعلم النفس، واللسانيات بكل فروعها، والفلسفة، والتاريخ، والأنثروبولوجيا. وكان من الطبيعي أن يحاول النقد الأدبي أن يستفيد من هذه العلوم عند تناوله للأعمال الأدبية المختلفة. وإذا فعل، اصطلم بعقبة أساسية: إذا اتبع منهج علم من هذه العلوم، فهل يعني هذا أن المقدمات نفسها يجب أن تقضى إلى النتائج نفسها، وإن اختلفت الأعمال، لأن تلك هي السمة الأساسية للمنهج العلم؟ بعبارة أخرى، أخذ النقد الأدبي يتساءل عما إذا كان سيتوصل إلى أن يكون علماً، باتباعه مناهج العلوم، أم سيظل فناً؟ وجاء الجواب متمشياً في البويطيقا Poétique التي تحدث عنها، بين من تمحدثوا عنها، بارت، وجينيت، وتودوروف، ونظرية الأدب Littéraire.

في الوقت نفسه، كان النقد المسرحي قد بدأ يعي خواص الفن المسرحي، واستقلاله النسبي عن فن الأدب، وتنبه إلى أهمية الإخراج والعرض بوصفهما السبيل الأساسي إلى خروج النص إلى حيز الوجود؛ بل إن النص ظل لفترة ما يتراجع أمام الإخراج، إلى الحد الذي جعل صمويل بيكيت - وإن كانت مسرحياته هذا الكاتب لا تحتاج إلى إخراج مبتكر - يطلق على إحدى مسرحياته هذا الاسم: «فصل بلا كلمات». ولقد عمد النقاد المجددون في هذا المجال إلى فصل النص عن العرض، مع الإبقاء على العلاقة بينها: ونلخص بصفة عامة اتجاهين عند هؤلاء النقاد: يمثل الاتجاه الأول في موقف تقليدي يفضل النص، ولا يرى في العرض إلا تعبيراً عن نص أبدي وترجمة له، ويقول إن مهمة المخرج هي «نقل» النص بمانة إلى لغة أخرى. ويفترض هذا الموقف معادلة معنى كل من النص المكتوب والعرض المسرحي، في حين أن هذه المعادلة قد تكون وهماً بحثاً. فمجموع العلامات السمعية والبصرية التي يخلقها كل من المخرج، ومصمم الديكور، والموسيقيون، والممثلون يمثل معنى (أو معان) يتجاوز النص المكتوب. والعكس أيضاً صحيح؛ فكثير من الأبنية الحقيقية أو المحتملة للنص الدرامي تزول أو تتمتع في أثناء العرض المسرحي، وهو الأكثر شيوفاً في المسرح الحديث أو الطئفي، هو رفض النص رفضاً جذرياً أحياناً. ويرى أصحاب هذا الموقف أن المسرح كله يتمثل في الاحتفال الذي يجري أمام المشاهدين أو بينهم، وأن النص عنصر من عناصر العرض، وربما كان أقل هذه العناصر أهمية.

ويتمثل تأثير العلوم الإنسانية الحديثة على النقد المسرحي في عدة اتجاهات نجدها في النقد الأدبي بعمامة. وهناك ظاهرة لا بد من الإشارة إليها، حتى إذا قيل إنها نتجت عن الصدفة البحت. عندما ثار الجدل الشهير الذي واجه فيه النقد القديم، وكان يمثلته الأستاذ الجامعي ر. بيكار، أو الجديد الذي كان يمثله رولان بارت، كانت مادته أعمال الكاتب المسرحي راسين. كذلك، عندما قام أول النقاد الذين حاولوا تطبيق التحليل النفسي على الأدب - وهو شارل مورون صاحب نظرية النقد التحليلي Psycho critique<sup>(٦)</sup> - جعل من حياة راسين

لا يتحدث باسمه، بل ينيب الشخصيات في الحديث عنه، دائماً. وأدركوا بصفة خاصة، أن نص المسرحية يتحول قليلاً أو كثيراً عند انتقاله من الكتاب إلى خشية المسرح. وهكذا يوجد نص آخر، هو نص المخرج. وأدى ذلك إلى وعيهم بخواص المسرح، واستقلاله عن الأدب، وضرورة دراسته وفقاً لمنهج جديد يتفق مع طبيعته المزدوجة هذه. وكان أن اهتموا إلى علم العلامات، أو السيميولوجيا، الذي درسوا بواسطة منهجه العلاقة بين النص المسرحي والعرض، وخصوا باهتمامهم العرض المسرحي، بوصفه العنصر الذي يميز المسرح عن سائر الفنون وأنواع الأدب.

بطبيعة الحال، لا يمكن الإحاطة بكل جوانب هذه الدراسة الجديلة الواسعة. لذا، سيقصر حديثنا على العلاقة بين النص والعرض المسرحي، بوصفها موضوعاً جديداً، ولكن لا نفل في المجال النظري، سنحاول أن نقدم مثلاً يطبق بعض المفاهيم الجديلة في النقد المسرحي على عنصر المكان Espace<sup>(٧)</sup>.

كلنا نعرف النص المسرحي؛ لكن ما العرض المسرحي؟<sup>٨</sup> نقول أن أوبريفيلد: «العرض المسرحي عمل فني، أو بعبارة أخرى أفق، لإنتاج فني لا يلعب فيه النص دوراً حاسماً. ولا يوجد هذا الإنتاج المرتبط حتى بوجود نص ما، كإنتاج فني، إلا ينتقل إلى خشية المسرح. بطبيعة الحال، يمكن أن يقرأ المتلقي النص المسرحي (بين صفحات الكتاب)، ويجعل منه مادة أدبية. ومن ثم فإنه يضطر إلى سد ثغراته أو - بعبارة أخرى - يضطر إلى أن يبنى عرضاً خيالياً<sup>(٩)</sup>». وروى عدد من علماء السيميولوجيا الإيطاليين أن علامات العرض تدرج في النص في شكل إشارات إلى الزمان، أو المكان، أو الحركة. ولا شك في أن هذه الإشارات مفيدة، وأنها تساعد في توجيه العرض، لكنها تسوِّجُه جزئياً فحسب؛ إذ قد تغيب بعض الإشارات الضرورية. على سبيل المثال، إذا كان النص لا يقول لنا شيئاً عن شكل شخصية ما، فإن على المخرج مع ذلك أن يصورها، وأن يقول ما لا يقوله النص. وعلى عكس ذلك، من الصعب أن نتصور عرضاً بلا نص، حتى إذا غابت الكلمات، فمسرحية بوب ويلسون «نظرة الأصم» مكونة من صور متتالية، لا يمكن أن تفهم إلا بالخطوط العامة للنص الذي يخفى وراءها ويساعد على إيجادها.

هذا العرض المسرحي، لا يمكن أن يكون ترجمة للنص أو تصوير له. ولا يمكن أن نستخدم كلمة «ترجمة» إلا بالنسبة لنص الإشارات المسرحية. فعندما تشير هذه الإشارات إلى مائدة ومقاعد، فإن هذا لا يعني الإشارة إلى هذه الأشياء وإنما يعنى أمر المخرج بوضعها على المسرح في أثناء العرض. وحتى في هذه الحالة، يستحسن استخدام كلمة «تنفيذ» أو «إداء» بدلاً من «ترجمة». وهذا ولا ينبغي أن تكون هذه الإشارات المسرحية محددة بحيث تعوق الإخراج، لا سيما إذا كانت متعلقة بالممثلين. فنحن نجد دائماً، في الإشارة إلى الحركة، والزمان، والمكان، وجسم الممثلين، عناصر مهمة لا تنتمي إلى النص المكتوب.

البحث وينتهي إليها، ماراً بالإنسان؛ أي أنه يبدأ من العمل الفني ويعود إليه. فالعمل الفني هو موضوعه الرئيسي. ولقد درس مورون هذا المنهج أعمال راسين المأساوية وكتابتاً تحدث عنهم في كتابه المهم «من الاستعارات المتسلطة إلى الأسطورة الشخصية». وفيما بعد، طرأ على النقد التحليل تطور ملحوظ عندما اعتمد النقاد على أعمال «لاكاز».

ونمثل تأثير علم الاجتماع على النقد الأدبي بعامه، والمسرحي خاصة، في المنهج الذي اتبعه لوسيان جولدمان في كتاباته - ومن أجل علم اجتماع الرواية -، لا سيما كتابه عن «راسين». فلقد حاول أن يقسم مسرحيات راسين من خلال مفهومه لكل من المأساة والدراما؛ «فالمأساة في نظره هي المسرحية التي لا يجل الصراع فيها حتى، بعكس والدراما». وأى محاولة لفهمها ابتداء من الدراسة النفسية للشخصيات، يحكم عليها بالفشل. كما أن القيم والمتطلبات التي نجدها فيها قيم مطلقة يحكمها مبدأ: كل شيء أو لا شيء. وحاول جولدمان أن يبين كيف انطلق راسين من هذا المفهوم للمأساة، ونقل الرؤية إلى الشخصية المسيحية إلى عالم فني، بلا أية مصونية ويدون أن يغيرها تقريباً. وروى أن هناك علاقة وثيقة بين فكر إجنسنتي والرؤية المأساوية التي نجد أفضل تعبير فلسفي عنها في أعمال بسكال، وأفضل تعبير أدبي عنها في مسرحيات راسين. فالمأساة عند راسين تعبر عن الجناح إجنسنتي المتطرف، في حين تعبر مسرحيات راسين الأخرى - التي يسميها جولدمان «دراما» - عن الجناح إجنسنتي المعتدل، الذي يقبل التوفيق أو الحل الوسط. وينتهي جولدمان إلى استحالة دراسة هذه الأعمال بدون دراسة الوسط الفكري الذي عاش فيه وتشعب به رهبان دير «بور رويال»، معقل إجنسنتي. ووعي جولدمان النقد الذي يمكن أن يتعرض له منهجه، فقال: «إذا كان «بور رويال» قد قدم لراسين العناصر المكونة للعالم الذي خلقه في ما كتب من مسرحيات، فالأمر لا يتعلق بأي حال من الأحوال براسين كاتمكاس سلبى للبيئة التي عاش فيها، أو ترجمة أدبية وإعابية أو غير واعية للفكر إجنسنتي<sup>(١٠)</sup>» فالعلاقة بين أي تيار فكري والتعبير الأدبي والفني عنه علاقة معقدة. ويفترض هذا بطبيعة الحال استقلالاً عن الطريقة التي نتظر بها أي حركة فكرية في العالم. وفي حالة راسين بالذات، كان لا بد من هذا الاستقلال؛ لأن إجنسنتي التي كانت ترى أن الحياة «ومشهد» يجري تحت أنظار الألهة، كانت ترفض أي تعبير مسرحي عن هذا المشهد، وتدين المسرح إدانة مطلقة.

واستمد النقد المسرحي من اللسانيات بعض مناهجه ومصطلحاته، وحاول أن يكتسبها مع مبادئه، تلك التي تحتل مكاناً وسطاً بين الأدب والاحتفال. حاول، على سبيل المثال، أن يستخدم نموذج الأفعال actantiels الذي وضعه «جريماس» في «السيميائيات اللغوية» في دراسة الشخصيات من منظور جديد. واستعان باللسانيات أيضاً في دراسة القول «dit» والموقف الذي يعبره في enunciation وأوضح النقاد أن المسرح يختلف عن سائر الألوان الأدبية؛ لأن صاحب القول فيه

أخرى ، لا يحتفظ التصوير السينمائي إلا بذكرى العرض المسرحي . ومن ثم فإن من الصعب إرساء قواعد تحليل سيميولوجي في هذا المجال .

والعلاقة بين النص والعرض تطرح ثلاث قضايا مختلفة اختلافاً جذرياً ، قد يتعلق الأمر بالآتي :

- كيف يمكن أن نبني ، انطلاقاً من قراءة النص (قراءة سيميولوجية أو غيرها) ، عرضاً معنياً بطريقة خيالية محسوسة . وتلك إحدى مهام الناقد الذي يعتمد على علم العلامات ؛ إذ عليه أن يعد نظاماً (أو أنظمة) من العلامات النصية التي قد تمكن المخرج ، والممثلين ، من بناء نظام دال يجد فيه المشاهد مكاناً<sup>(١)</sup> . وتلاحظ أ . إيرتيل<sup>(٢)</sup> أن علم العلامات يفيد المبدعين فيقدم إليهم وسائل جديدة لفهم فهمهم ، لكنهم لم يتصوروا نشأتها لكي ينتجوا مؤلفات مهمة .

- أن نحلل الطريقة التي يتداخل بها ، على مستوى العرض ، كل من النص الكلامي وطرق التعبير غير الكلامية . ومن المؤكد أن هذا الموضوع يجب أن يكون موضع اهتمام من يدرس العرض المسرحي دراسة سيميولوجية . إلا أن النص الكلامي يتحول في أثناء العرض إلى أصوات تختلف ، عند إصدارها ، عن المادة المكتوبة ؛ لأنها تصدر مع وجود عناصر أخرى في الإخراج : النبرات ، والحركات ، والديكور ، والأزياء . الخ . . . وكل من له خبرة بالشرح يعرف أن الإخراج يمكن أن يعطى لهذه الجملة أو تلك معنى مختلفاً عن معناها في سياق النص .

- أخيراً ، يمكن أن نقارن النص بالعرض ، بعد تحليل كل منهما على حدة . وهذا ما فعله الناقد المسرحي دائماً بطريقة انطباعية تعتمد على الحدس فحسب . ولا مانع من إرساء هذه المقارنة على قواعد علمية يقدمها علم العلامات .

من كل هذا يتضح أن علم سيميولوجيا المسرح أن تفضطلع بمهمات ثلاث :

١ - دراسة النصوص المسرحية بوصفها مجموعات دالة ومتشعبة ، تشتمل ضمناً على عناصر العرض .

٢ - دراسة العرض المسرحي على أنه مجموعة دالة أخرى ومستقلة ، حيث يصبح النص فيها ، بشكله السمعي والصوتي ، عنصراً تتفاوت أهميته حسب نوع العرض .

٣ - مقارنة المسرحية المكتوبة والعرض المبني عليها . لكن ، لا يمكن أن تقدم هذه العملية إلا إذا تقدمت العمليتان السابقتان قليلاً . وربما أمكن ، عندئذ ، البحث عن شفرات codes تنظم الانتقال من النص إلى العرض . ومن الواضح أن النقد السيميولوجي لا ينبغي أن ينطلق من النص ويشير إلى الإخراج الذي يجب أن يكون ؛ فهذا عمل المسرحيين .

هكذا ، تنقسم سيميولوجيا المسرح إلى مجالين متميزين : النص المكتوب والعرض . ولا يمكن دراستهما في آن واحد ، نظراً لتشعب كل منهما . وعلى الناقد أن يختار بينهما .

وأكد النقاد أيضاً حقيقة أن العرض المسرحي عملية تواصل ، أولاً وقبل كل شيء . فهو ممارسة سيميولوجية ، لكنه أيضاً حدث ثقافي واجتماعي يدخل ضمن سياسة معينة واستراتيجية اقتصادية واجتماعية معينة . وتعتبر أن أوبرسفلد عنه على النحو التالي ، ملاحظة أنه أكثر تعقيداً من التواصل الأدبي :

المرسل ١ - مؤلف  
المرسل ٢ - مخرج  
رسالة معقدة لفظي - صوتي  
علة متلقين (جمع) بصري - سمعي<sup>(٣)</sup>

ويتضح من هذا التوزيع أن رد المتفرج على الرسالة رد مباشر فوري ، بعكس رد القاريء الذي يأتي متأخراً دائماً ، وقد لا يأتي أبداً . كذلك ، لا يوجد فاصل زمني بين الإرسال والتلقي ؛ بمعنى أنه لا يوجد تفكير أو استئناف . فنجاح الرسالة أو فشلها يتم في التو واللحظة .

واختار نقاد المسرح الجلد السيميولوجيا لعدة أسباب ، من بينها : اعتمادها على العلامات - والمرح مجموعة من العلامات المركبة - ، وعلامتها لطبيعة العرض المسرحي . تقول آن أوبرسفلد : وأرى ، فيما يتعلق بي ، أن سيميولوجيا المسرح ، حتى لو كانت بسيطة ، تمثل جهداً للخروج من ذاتية اللوح ، وإدخال قدر من النظام على الخلق الذي ساد في مختلف الأشكال المسرحية في القرن العشرين . وإذا كان علينا ألا نحذف العنصر الدائم من الممارسة الفنية ، فيستحسن أن نحدد موقعه ومكانه . هذا ولا تتمثل أهمية سيميولوجيا المسرح في إعطاء العلامات بعض المعاني كما قد يظن ، بل تتمثل في إثبات أن النشاط المسرحي يكون نظماً من العلامات التي لا تكتسب معنى إلا من خلال علاقة بعضها ببعض الآخر . ولا تتمثل مهمة سيميولوجيا المسرح في عزل بعض العلامات بقدر ما تتمثل في بناء مجموعات دالة ، وبيان كيفية انتظامها<sup>(٤)</sup> .

لكن سيميولوجيا العرض قابلت بعض العقبات التي تسببت في تأخرها ، جزئياً على الأقل ، بالنسبة لأشكال التعبير الفني الأخرى ، كالرسم ، والسينما ، والموسيقى ، الخ . . . وتتمثل هذه العقبات في الطابع الخاص للمرح . فالعرض المسرحي شيء وقفي زائل بطبيعته . وكل عرض يختلف عن سابقه ، مهما قيل ؛ في حين يمكن أن نزعج متى شئنا إلى الرواية أو القصيدة أو المقطوعة الموسيقية ، الخ . . . ونجد فيها في كل مرة معاني مختلفة ، على مستوى الدال على الأقل . وكل الوسائل التي انتهت للمحافظة على شيء من العرض المسرحي - في شكل صور ، أو مذكرات ، أو تسجيلات - لا تحافظ عليه إلا جزئياً . حتى إذا سجل العرض سينمائياً ، فلسوف يختلف اختلافاً جذرياً عن العرض المسرحي الحي . فخشية المسرح المصورة تفقر إلى الحقيقة المادية ، وبخاصة بوجود متلئين من لحم ودم يجري بينهما وبين الجمهور حوار يتغير في كل مساء . وبعبارة

يحدد كل شيء لكى يتم التوحد بين الممثل والشخصية، فلن يفهم - ربما - نوعاً أحدث من المسرحيات التى ينتقل فيها الممثلون باستمرار من دور إلى آخر. ومن الواضح أيضاً أن الشفرات الخاصة بالمسرح تختلف من عصر إلى آخر، وحسب اختلاف نوع المسرح. ولا يمكن إحصاء الشفرات العاملة فى المسرح؛ فأحياناً، تلزم عدة شفرات لشرح المعنى داخل مادة واحدة متجانسة. ويمكن، فى هذا الصدد، أن نتناول وظيفة المعنى فى القول بإعدادنا شفرة (أو شفرات) سبياً تطبيقية كما يقول بنفونيس. فنموذج الأفعال عند جرياس يتخذ الجملة كنموذج ينطلق منه ليصل إلى بنية السرد، ويخلص أنواع هذا السرد فى مجموعة من ستة وظائف أساسية: الفاعل - المفعول - المرسل - المرسل إليه - المساعد - المعارض. وطبق هذا النموذج بالفعل على بعض النصوص المسرحية<sup>(١)</sup>.

العرض المسرحى إذن نظام معقد للغاية، لا يمكن قصره على شفرة واحدة أو مجموعة الشفرات المكونة له. فكل عرض تركيبة فريدة ومتغيرة من هذه الشفرات. ولا يمكن أن توجد شفرة مسرحية تصلح لكل العروض، فالشكل الوحيد الذى يمكن أن تتخذه الشفرة هو البنية الفريدة الخاصة بكل عرض، التى تصبح نصاً مسرحياً حقيقياً (مقابل النص المكتوب). لذا، رأى البعض أن سيميولوجيا العرض المسرحى تنقسم بدورها إلى سيميولوجيا الشفرات وسيميولوجيا «النصوص». والمادة التى يدرسها النوع الأول مادة محددة تحاول أن تستخلص وتصف الشفرات المسرحية المشتركة بين كل العروض. ويدرس النوع الثانى عملية إخراج خاصة، ويحاول أن يجلل أكبر عدد ممكن من الشفرات العاملة فيها، والطريقة الخاصة التى بُنيت بها. وحتى إذا قُسمت سيميولوجيا المسرح على هذا النحو، سيظل تقدمها بطيئاً، لا ستحالة الحديث عن كل الشفرات فى وقت واحد.

\*\*\*

يلعب المكان دوراً حاسماً فى العرض المسرحى، لأن هذا العرض حدث يجرى فى مكان ما، أولاً وقبل كل شيء. قد يُعرف هذا المكان بأنه نظام العلامات الدالة على المكان فى العرض. ومن ثم يمكن الحديث مثلاً عن مكان عرض مسرحى فى الشارع، أو مكان خالٍ من خواص معمارية، أو مكان يشتمل على هذا الجزء من المجهور أو ذلك.

والمكان المسرحى واقع معقد للغاية؛ فهو يتضمن، من ناحية، مكاناً محسوساً يقف فيه الممثلون - خشبة المسرح، أياً كان شكلها - أو يجلس فيه جمهور المتفرجين؛ ويتضمن - من ناحية أخرى - مجموعة مجردة تضم كل العلامات الحقيقية أو الضمنية الخاصة بالعرض.

وللمكان الخاص بالزمن الذى كتبت فيه المسرحية أهمية كبرى بالنسبة لشكل العرض؛ فتغيير المكان الخاص بمسرحية ما يعنى أيضاً تغيير معناها. والنظر إلى المكان الذى تشير إليه خشبة

وفى أثر الدارسين، تتوقف بصفة خاصة عند الشفرة التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بالعرض كعملية تواصل - كما أسلفنا.

من الصعب أن نفهم إنتاج النص المسرحى بدون أن نأخذ بعين الاعتبار أمراً أساسياً، هو أن النص المسرحى لا يمكن أن يكتب إلا إذا وجدت مسرحية سابقة. فالمرء لا يكتب للمسرح إلا إذا عرف شيئاً عنه. ويمكن أن نقول، بطريقة ما، إن العرض يوجد قبل النص. فالكاتب يحسب حساب شكل المسرح، وأداء الممثلين ونطقهم، ونوع أزيائهم، وتاريخ المسرح الذى يتعامل معه، الخ... أى كل العوامل التى تفرض عليه نوعاً معيناً من الكتابة. موليير مثلاً كان يعرف إمكانات كل فرد فى فرقته، ويعرف المكان الذى سيمثل فيه. كذلك، كان جيرودو يعرف المثلة التى ستقوم بدور هيلانة عندما كتب «حرب طروادة لن تقوم». تجرئ الأمور إذن وكأنه قد وجد نص - أم - على حد تعبير جوليا كريستيفا - قبل نص المسرحية. وهذا النص - الذى يسبق النص المكتوب وأول عرض للمسرحية. ويمكن أن ينتقل المسرح الارتجالي - مثل الكوميديا دى لارى - من النص الأم إلى العرض مباشرة، بدون أن يمر بكتابة النص. وعندما يجرى إخراج المسرحية لأول مرة، يشترك كل من النص والعرض فى شفرة واحدة هى التى تجعل التواصل ممكناً. وعندما تختفى هذه الشفرة، ينتج عن رجل المسرح أن يخلق غيرها، وأن يجد فى داخل النص العناصر التى تبررها. ومن ثم، يتضح أن الأمانة للنص نسبية، لا مطلقة. فالهم هو التواصل مع القارئ - المتفرج.

ولا يمكن إرجاع الظاهرة المسرحية فى مجموعها إلى شفرة واحدة. وتوجد فى العمل المسرحى عدة شفرات عاملة، قد تتساوى مع نظم العلامات. ونظراً لأن أغلب هذه الشفرات ثقافى، فقلد أصبحت مفهومة للدرجة تبدو معها وكأنها فطرية لا مكتسبة. هكذا الحال مثلاً بالنسبة للشفرات التى تنظم الإدراك البصرى، والحركة، والتعبير عن المشاعر. ولأن الثقافات قد اختلطت فى العالم الحديث، يشترك جزء كبير من سكان العالم - لا سيما فى الغرب - فى هذه الشفرات. يمكن أن نفهم مثلاً، فى بلاد الغرب، عرضاً مسرحياً يقدم بلغة لا نفهمها، وإن اتسم هذا الفهم بالعمومية. لكن الأمر يختلف كلما اتجهنا إلى الشرق؛ يمكن أن نخطئ فى فهم التعبير عن مشاعر الشخصيات فى مسرحيات «النو اليابانية»، إذا لم تكن لدينا فكرة مسبقة عن الشفرات الخاصة بها.

وتوجد شفرات خاصة بالمسرح تتطلب من المتفرج تدريجياً خاصاً. فهو يسلم مثلاً، على الأقل، بأن من يقف أمامه على خشبة المسرح يمثل شخصاً وحيماً، وأنه يجب أن يبقى فى مكانه ولا يصعد على خشبة المسرح ليتدخل فى الأحداث، اللهم إلا فى بعض العروض الحديثة مثل المايكنج. هذه الشفرات هى التى تنظم المعنى، ولولاها لما وجدت مستويات الفهم المختلفة داخل المجموعة اللغوية الواحدة. ويتغير هذا الفهم وفقاً للانتباه الثقافى والاجتماعى للمتفرج. فإذا كان المتفرج قد اعتاد مسرحاً



الأساليب البلاغية: الكتابة أو الاستعارة، الجنس أو الرمز، الخ. وأياً كانت دقة المحاكاة التصويرية، فهي صورة كونها الناس عن الواقع.

وهذه بعض خواص المكان في المسرح: الاتجاه الأفقي أو الرأسي. قد يتمثل الاتجاه الرأسي في البناء المعماري، أو أنماط أخرى من العرض، كتلك التي ترسمها أجسام الممثلين وحركات الأكروبات، أو عمق المسرح من علته، أو استخدام مستويات متعددة. ويفترض كل هذا وجود أشكال مختلفة لعلاقة العرض بالمتفرج. كما أن أبعاد البلاتوه، وحجمه، وإزدحامه بالأشياء أو إخلاءه منها، وارتفاعه عن الأرض، عناصر يعالجها المخرج ولابد من التساؤل عن معناها. وإذا كانت خشبة المسرح محددة حتى فإن الأشكال التي يتخذها هذا التحديد تتباين للغاية. فالمكان المسرحي مكان مغلق، أي محدد بالنسبة لأي مكان آخر، ومفتوح في اتجاهين: اتجاه الكواليس واتجاه المتفرجين. ولابد من التساؤل عن تجانس المكان المسرحي أو عدم تجانسه، أي أن تتساءل: هل هو جزء من الواقع منفصل انفضالاً فنياً عما عداه، أم أنه مكان مستقل، له طابع مقدس قليلاً أو كثيراً؟ ويطرح أيضاً موضوع حركة هذا المكان الذي يمكن أن تتغير أبعاده وتتغير وضعه عن طريق استخدام بعض الحيل. كذلك، يمكن أن يظل هذا المكان واحداً لا يتغير؛ وقد يتسع، أو يضيق، أو يسوده الظلام... الخ مثال ذلك مسرحية أ. يونسكو «إميدية»، أو كيف تتخلص منه؟؛ حيث نرى جثة تحتل جزءاً من المكان في البوابة، وتظل تكبر وتكبر إلى أن تشغل المكان كله، وتغير من فيه على الخروج. وهنا، بفرض سؤال جوهرى خاص بالمكان: هل هو واحد أم متعدد؟ يمكن أن نجيب بقولنا إن هذا المكان لا يمكن أن يكون إلا متعددًا، بطريقة ما - على سبيل المثال إخراج روجيه بلانشون لمسرحية أ. جاتي «حياة الكناس أوجست جيه». والصورة المميزة لتعدد المكان هذا هي ما يسمى بالمسرح داخل المسرح: المشهد التمثيل الشهير الذي نراه في «هاملت»، أو مشهد المسرح الصغير الذي نراه في مسرحية تشيكوف «النورس»، أو مسرحية بيتر فابيس «مارا - صاده»، حيث تتعدد الأماكن، ونجد مسرحاً داخل المسرح. عندئذ، لا يصبح الممثلون أناساً ينظر إليهم المتفرجون فحسب، بل يصبحوا أناساً يتقسمون بنظرهم إلى ممثلين ومتفرجين. وربما تمثلت أهمية هذا النوع من ازدواجية المكان في عدم نسيان المتفرج أنه في مسرح.

وعلاقة المكان المسرحي بالمتفرج، والتغير الحديث الذي طرأ على هذه العلاقة، يمثلان إحدى خواص المسرح المعاصر. وقد طرأت على هذا المكان تغييرات هائلة في الخمسين سنة الأخيرة، جعلت من الصعب جداً إحصاء الأشكال المختلفة التي يتخذها. وكان كل مخرج يريد أن يبنى مكاناً مبتكراً خاصاً بكل عرض. ولا نعتي بقولنا هذا الديكور فقط، وإنما نقصد المكان التمثيل كما عرفناه؛ أي مكان الأداء التمثيل وعلاقته بالعالم، وعلاقته بالمتفرج. وكان أول تغيير بالذات يتمثل في علاقة هذا المكان بالمتفرج ورؤياه، والمكان الذي يشغله بالنسبة للعرض.

المسرح ضمناً، بشكلها وأبعادها، يؤثر على الكتابة المسرحية حتى. وعلى سبيل المثال، نفترض مسرحيات شكسبير وجود أماكن عدة كانت موجودة فعلاً في المسرح الإليزابيثي. والمشاهد التاريخية الكبرى ذات الشخصيات المتعددة التي ضمناها الكتاب الرومانسيون مسرحياتهم، ولها علاقة ضرورية بالديكور التاريخي، نفترض وجود أماكن عرض فسحة فيها ديكور مبنى أو مصور. وخشبة المسرح التجريبي، وهي خشبة صغيرة فقيرة، تتطلب عدداً قليلاً من الشخصيات، ومسرحيات تعالج موضوعات عن الحياة اليومية. واليوم، توجد إمكانات مادية تجعل تقسيم المكان إلى عدة أماكن، كل منها مستقل عن الآخر، أمراً مسوراً.

ويتميز المكان المسرحي بوظيفته المزدوجة: فهو فضاء يتم فيه الأداء، ويُعرف بالممارسة الجسمانية التي تجري فيه؛ وهو أولاً وقبل كل شيء المكان الذي يوجد فيه الممثلون يلعبهم ودمهم؛ وهذه سمة عالية، أياً كانت طريقة العرض. في الوقت نفسه - وهذا أمر أصبح بديهياً، لا في الغرب فحسب، بل في مسرح الشرق الأقصى أيضاً - يحاكي المكان المسرحي مكاناً محسوساً ينقله، لكنه لا يفعل ذلك على طريقة الرسام الواقعي. ويمكن أن نقول إنه يقدم صورة له. ويتم كل من الأداء والمحاكاة في آن واحد في المكان المسرحي، أياً كان. وهكذا يؤثر العرض تأثيراً قوياً على النص، سواء عن طريق شكل خشبة المسرح، أو عن طريق رؤية العالم الخيالي التي يقوم عليها. مثال ذلك أن تكون خشبة المسرح الإيطالية كتابة عن عالم اجتماعي معين.

وهكذا يتضح أن المكان هو العنصر الوسيط حقاً بين عالم الكاتب الخيالي والعالم الاجتماعي بين المتفرجين والممثلين، وبين النص والعرض، والعنصر الذي يربط كل عناصر العرض بعضها ببعض: الأشياء، الشخصيات، الخ... وهذه الوساطة التي يقوم بها وظيفة معقدة للغاية. ففوق يوجد عناصر العرض بطريقة سلبية، وكأنه مكان محايد توجد فيه كل العناصر المسرحية. وقد يبدو أيضاً كأنه بنية إجبارية ترسم علاقات بين العناصر المكونة للعرض: مغلق - مفتوح، مقسم - موحد؛ الخ... وفي بعض أشكال العرض الحديثة جداً، يحاول المكان ألا يقوم بتوحيد العناصر؛ ومن ثم يغير المتفرج على التساؤل عن طبيعة تصوره الخاص للعالم.

ويمكن أن يكون المكان المسرحي صورة من مكان اجتماعي أو ثقافي معين. فالعرض في مسرح البولقار يستخدم عادة صالوناً بورجوازيًا. والعروض «الطبيعية» كانت تقدر بتصويرها للمكان بأدق التفاصيل. ولا يفرض المسرح المعاصر هذا النوع من التصوير، لكنه كثيراً ما يعينه أو يتلاعب به. ويمكن أن يكون المكان المسرحي أيضاً صورة لأماكن خيالية أو أماكن الحلم، سواء كان حلم المؤلف التمثيل في الشخصيات، أو حلم المخرج نفسه. ويمكن أن يكون صورة لما يعمل في أعماق النفس البشرية، أو ترجمة لأبنية النص، لا سيما تلك التي لها علاقة بالمكان. ويمكن أن يكون، لا صورة أمينة من العالم الاجتماعي أو النفس، بل مكاناً شبيهاً بهما، وفقاً لمختلف

يمكن أن تلتقي بجماهير جديدة لا تتردد عادة على ما اصطلاح على تسميته بالمسرح . هذا فضلاً عن أن هذه الأشكال الجديدة لا تعزل المتفرج ، أو تقسم الجمهور إلى فئات ؛ فالجميع يستطيع المشاركة . وهكذا يستعيد العرض المسرحي شيئاً من الطابع الاحتفالي الذي كان له أصلاً في الماضي .

وإذا كانت بعض الأشكال قد عمدت إلى إفراغ المكان المسرحي من محتوياته التقليدية ، وخاصة الديكور ، فهي إنما عمدت إلى ذلك لكي تجبر المتفرج على أن يملأه بخياله . تلك هي المرحلة الأولى . يلي ذلك الاتجاه الذي يسير فيه إخراج العرض ؛ ويبدو أن كثيراً من العروض الجديدة جداً تحاول أن تبرز عدم تجانس المكان ، وانقسامه . وكأنه مكان «سريالي» ، يتضمن عناصر متجاوزة لكنها متشابهة ، تعيد بناؤها عين المتفرج .

ويمكن أن نقول بعمارة إن المكان المسرحي المعاصر ، بأشكاله المختلفة ، مكان استكشاف ينجبر إمكاناته وحدوده ؛ فهو يستكشف أبعاده ، ويستخدم الاتجاه الرأسي كما يستخدم العمق ، إن وجد . وأحياناً ، يتجزأ المكان بحيث يفقد مركزه ؛ على نحو يحدد أماكنه الصغيرة ، ويفقده استقراره وحدوده وعلاماته الطمئنة ، ونقطة ارتكازه ، بل يفقده معناه في بعض الأحيان . وفقدان المكان لنقطته المركزية يمكن من تزامن المشاهد في أماكن مختلفة ، مما يدعو المتفرج إلى بذل الجهد للجمع بين العناصر المبعثرة . وقد يركز جهد المخرج على إزالة التناقض بين المغلق والمفتوح ، والأعلى والأسفل ، والداخل والخارج . وإذا يزول التناقض ، يصبح المسرح المكان المختار للحرية . والعروض المسرحية المعاصرة تنفي باستمرار وحدة المكان المسرحي ؛ والعلامات المسرحية تنفي أية محاولة لاعتباره جزءاً من المكان الواقعي .

يتضح مما تقدم أن المكان المسرحي المعاصر لم يعد ينتمي إلى عالم المخططات ، بل أصبح اقترافاً يقدم للمتفرج . ويختص هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالي للمكان المسرحي ، ونقد فكرة العرض التي حد ذاتها . فالمكان المسرحي المعاصر جعل لحمل المتفرج على التخلل عن نظرتة إلى العالم من خلال النظم التي تلقاها ولقنت له .

ويتضح أيضاً أن النقد المسرحي أصبح لا يعتمد على منبج واحد ، بل يأخذ من هذا العلم أو ذاك المادة التي تتلادم مع خواص المسرح ، والنظرة الجديدة إليه كفن مستقل عن الأدب ، يعتمد في المقام الأول على الإخراج والعرض . وقد اتسع نطاق هذا النقد بحيث شمل العلوم الإنسانية ، وأصبح عليه اليوم أن يواكب تطورها السريع .

ومهما اختلفت النظريات والممارسات الخاصة بالمكان ، فهي تتفق في نقطة واحدة : لابد من تغيير العلاقة بين المتفرج والمكان المسرحي .

وأول عمل يمكن القيام به لتغيير هذه العلاقة هو تغيير المعمار ، ومن ثم العلاقة المادية بين المتفرج والعرض . جاء التفكير في هذا التغيير متأخراً في الواقع . وأفضل أمثلة له العروض المسرحية الحديثة جداً ؛ لأن كل التغييرات كانت تتم مع الإبقاء على «العلبة الإيطالية» ، وجلس المتفرج في مواجهة المسرح . ونجد اليوم سلسلة من أشكال المكان الجديدة : المسرح الدائري الذي يحيط به المتفرجون على شكل نصف دائرة أو دائرة كاملة ؛ وخشبة المسرح التي تحيط بالمتفرجين وكأنها حلقة ؛ والمكان المستطيل الذي يجلس المتفرجون على جانبيه . ولكل هذه الأشكال الجديدة ميزة أساسية ، هي إزالة الديكور التقليدي ، وإجبار المتفرج على النظر إلى مكان العرض على أنه مكان يشتمل على المثليين وباقي المتفرجين في آن واحد . وقد بلغت الرغبة أحياناً في الإفلات من العلبة الإيطالية حد الهرب إلى الهواء الطلق ، سواء في أفنية القصور أو أمام الأسوار القديمة ؛ مهرجان آتينون الذي يقدم في فناء قصر الباباوت ، مثلاً . وأحياناً ، عاد المكان إلى الأشكال التقليدية الشعبية : السبروك ، أو منصات الأسواق ، وهي أماكن تضم النظارة والمثليين في حيز واحد .

ويهدف تغيير خشبة المسرح ، من خلال هذه الأشكال المختلفة ، إلى تغيير وضع المتفرج ، وإرساء أيديولوجيا جديدة فيما يتعلق بالروية . فهذا التغيير في شكل خشبة المسرح ليس شكلياً فقط ، وإنما ينتهي - أو يحاول أن ينتهي - إلى المساواة في علاقة المتفرجين بالعرض . فهو يسعى إلى ألا يكون هناك متفرجون متميزون . والنتيجة تكون إضفاء الطابع الديمقراطي ، لا على المتفرجين فقط ، بل على العرض أيضاً ؛ لأن هذه الأشكال الجديدة أكثر مرونة وأقل تكلفة ، ولا تحتاج دائماً إلى استئجار أماكن مجهزة ، ولم تعد في حاجة إلى الديكور الغالي الثمن . وكثيراً ما تكفي بعض الأكسوارات البسيطة . بل إن هناك مفهومًا جديدًا استقر في المسرح ، هو مفهوم المسرح الفقير - كما يقول جروتسكي . وانتقلت العروض المسرحية إلى بعض المسارح التقليدية الحرة وبدون أن تعيد بناؤها أو ترميمها . مثال ذلك مسرح مهجور يقع في شمال باريس ، اختاره المخرج الإنجليزي بيتر بروك ليقيم عليه عروضه . وجدير بالذكر أن المسرحيات التي يمكن أن تعرض في أماكن كهذه ، يمكن نقلها بسهولة في جولات داخل البلاد وخارجها ؛ ومن ثم ، يمكن ألا تقتصر على جمهور العواصم والمدن الكبرى ، بل

- (٨) المرجع السابق ، ص ١٩ .  
 (٩) المرجع السابق ، ص ٧١ .  
 A. UBERSFELD: Lire le théâtre, 1978, p. 9  
 E. ERTEL. Éléments pour une sémiologie du théâtre, in : انظر :  
 Travail théâtral, Juillet — décembre 1977, p. 121 à 150 .  
 F. RASTIER: L'ambiguïté du récit: la double lecture de Don Juan de Molière, in Essais de sémiotique  
 discursive, 1973.  
 L. GOLDMANN: Racine, 1956 .  
 P. PAVIS: Problèmes de sémiologie théâtrale, 1976  
 Voix et images de la scène, 1982.  
 ل . جولدمان ، راسين ، ص ٥٧ .  
 S. ASSAD CHAHINE: Regards Sur le théâtre d' Arthur : انظر :  
 Adamov, 1981, P. 139 à 179 .  
 A. UBERSFELD: L' école du spectateur, 1981, p. 10 .





# دارالفتك العربى

بيروت - لبنان

## أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

صدر حديثاً

### ١ - مكتبة التاريخ

رجال مرج دابق: تأليف: صلاح ميسى

- الكتاب الأول من «مكتبة التاريخ» التي تربط القارىء بتاريخ أمته ونضالها ضد الاستعمار الأجنبى والفزوى الحارجى .
- يروى قصة الفتح الثمانى لمصر والشام ، ويمرض الظروف والأوضاع السياسية والاجتماعية التي سهلت للعثمانيين الاستيلاء على أول قطرين عربيين .
- مزود بالصور والخرائط والرسوم .
- تراجم الأبطال ومصطلحات تاريخية .

### ٢ - مكتبة القصة العربية

«الآن»

تأليف: الدكتور محمد المخزنجى  
رسوم: حامد ندا .

- ١٦ قصة بسيطة موجزة لم تعرف بعد التقيد والتركيب . شفاقة تكشف عن عمق كامن .

### سلسلة المستقبل للأطفال

٤ حكايات جديدة في أجل سلسلة من سلاسل الأطفال ، أبطالها من الطيور والحيوانات والأطفال

○ «ياليل يا عين»

قصة: توفيق حنا . رسوم: على المتدلاوى

○ «في المدرسة»

قصة: ليانا بلدر . رسوم: يوسف عبد لكى

○ «حسن والفول»

قصة: تغريد النجار . رسوم: نجاح طاهر .

○ «عودة الأرنب الشارد»

قصة: حسن العبد الله . رسوم: حلمى التوت

### ٣ - مكتبة الرواية العلمية

٣ روايات جديدة من عالم البحر الرائع في هذه المكتبة الفريدة التي تحول المعلومات العلمية المبهمة إلى حكايات مشوقة ممتعة ، تزيها الصور الملونة .  
تأليف: صنع الله إبراهيم .

○ «الحياة والموت في بحر ملون»

أول كتاب من نوعه في المكتبة العربية والعالمية على السواء . تدور أحداث قصته الشائكة في مياه البحر الأحمر الساحر وبين حيواناته العجيبة .

○ «الدلفين يأق عند الغروب»

قصة مليحة بالمفاجآت ، تصور أشكال الحياة قرب الشواطئ العربية الجنوبية ، فترفع الستار لأول مرة عن أكثر جوانب البيئة العربية ثراء .

○ «زعفنة الظاهر يقابل الفك المقترس»

«... إنها أضخم الميثان وأكثرها رشاقة ... وفي رحلتها السنوية من خط الاستواء إلى القطب الجنوبي تنمرض لأخطار لا حصر لها ... إيتداء من «القرش» المقترس إلى الأوركا والقاتلة ، ثم الإنسان نفسه !»

### ٤ - مكتبة الأدب العالمى

وحكايات بوشكين الخرافية

تأليف: الشاعر الكسندر بوشكين

ترجمة: كامل يوسف حسين

مراجعة: عبد الفتاح الجمل

○ ٦ حكايات رائعة كتبها شاعر روسيا العظيم بين ١٨٣٠ و ١٨٣٤ ، ووضع رسونها الحلابة الفنان الروسى

يليين .

زوروا جناح

# دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

٢٣ شارع قصر النيل بالقاهرة - ت ٧٤٤٦٦٨ / ٧٥٤٣٠١ - ص.ب: ١٥٦ : القاهرة

## بمعرض القاهرة الدولي السادس عشر للكتاب

بمسراى ٤ ، ٦ بأرض المعارض بمدينة نصر من ٢٦ يناير إلى ٦ فبراير ٨٤  
حيث تقدم :

أفخم وأتقن طبعات القترآت الكريم  
ألوان ومجلة بالذهب - أسماء الله الحسنى مطبوعة باللون الأحمر  
ومجموعة من العلب والكراسى للمصاحف صدف وقטיפه وأيسمه .  
كما تقدم :

الكتب المطبوعات الإسلامية والأدبية والثقافية وكتب القرائ .  
ومجموعة كبيرة من القواميس والمعاجم وسلاسل وكتب الأطفال .

DAR AL-KITAB AL-MASRI

33 Kasretnil st. CAIRO, EGYPT PO BOX 156  
phone 742168, 754 301, 744657  
Cable kitamisr CAIRO TELEX 21581  
CAIRO ATT 134 KTMCAIRO - EGYPT

DAR AL-KITAB ALLUBNANI

Printers Publishers Distributors  
Po Box 3175 Cable KITALIBAN Beirut  
Lebanon Phone 237537-254054  
TELEX KTL 22865 LE

## صدر حديثاً من كتب التراث :

- المطالعات الإسلامية في العقيدة والفكر  
للدكتور / مصطفى الشكعة
- أحاديث رسول الله كيف وصلت إلينا  
للدكتور / عبد المنعم النمر
- المدرسة إلى القيم الإسلامية  
للدكتور / جابر فيحي
- معجم مصطلحات العلوم الإسلامية  
للدكتور / زكي مبروك

- تاريخ علماء الأندلس ٢ مجلد  
من المكتبة الأندلسية
- هجرة العقول في تاريخ علماء الأندلس ٣ مجلد  
بتحقيق الأستاذ / إبراهيم الأبياري "من المكتبة الأندلسية"
- تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام  
تأليف : الحافظ ابن كثير الدين الذهبي  
المجلد الأول - المقتضى  
مقدمه وقدم له وأعد فوارسه :  
الأستاذ محمد محمود حمدان

# دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويساهم بإثراء المعاجم ، تأليفًا وتحقيقًا وتحريرًا ، صفوة من العلماء العرب والبريطانيين ، مثل :

الدكتورة الأساتذة : أحمد الخطيب ، محيى وهب ، البير طلس ، عبد الحميد بنيس ، أسير جمال بكات ، كامل المهديس ، وجي بزيق ، يوسف حني ، حسن الكرمي ، مصطفى هني ، راجز نصر ، إبراهيم الذهب ، هارث الفاروقي ، أحمد كزي بوي ، عثمان هارث ، اللواتيق ، عمت ، العقيد نظارة العرمان ، جورج عبد المسيح ، محمد العزائي ، نبية غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيلبي ، آرثر غودمان ، برزت ويلوك ، نيريسا ريكارد ، كافي كيلباتريك ، آن كاتريدج ، اندرو سينف ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غني ٥٠ معجمًا قيد الإعداد والطبع  
والمعاجم كلها موثقة ، وتساهم بارتفاع المعاجم اللغوية العربية من مصطلحات .

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب  
في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

الأبجدية الشرايفي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم الشرايفي في  
مصطلحات العلوم الزراعية .. انكليزي - عربي .  
هارث سليمان الفاروقي : المعجم القانوني ..  
انكليزي - عربي .  
سموي فواز العاد ، معجم الدبلوماسية والشؤون الدولية  
انكليزي - فرنسي - عربي .  
حسن سعيد الكرمي : قاموس المنار ..  
انكليزي - عربي .  
محمد العزائي : معجم الأخطاء الشائعة في اللغة  
العربية المعاصرة ..  
نبية غطاس ، قاموس المصطلحات الاقتصادية  
انكليزي - عربي .  
مصطفى هني : معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية  
فرنسي - انكليزي - عربي .  
ألبير طلس : معجم ألفاظ حرفه صيد السمك  
في الساحل اللبناني .

د. محمد وهبة ، وجي بزيق ، معجم المصطلحات السياسية الحديثة  
انكليزي - فرنسي - عربي .  
د. محمد وهبة : معجم مصطلحات الأدب ..  
انكليزي - فرنسي - عربي .  
د. محمد وهبة ، كامل المهديس ، معجم المصطلحات العربية  
في اللغة والأدب .  
د. عبد الحميد بنيس ، قاموس الفولكلور ..  
عربي - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات العامة والفنية  
والهندسية .. انكليزي - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب ، معجم مصطلحات البردول  
والصناعة النفطية .. انكليزي - عربي .  
يوسف حني : قاموس جيب الطب ..  
انكليزي - عربي .  
أحمد زكي بدوي : معجم مصطلحات العلوم  
الاجتماعية .. انكليزي - فرنسي - عربي .

مركز مكتبة ودار نشر أبو الهول  
التوزيع  
بمصر ٣ شارع شوايبي - الدور الثالث - ت ٧٤٤٦٦١ القاهرة

# مكتبة النهضة المصرية

## حسن محمد وأولاده

٩ شارع عدلى بالقاهرة - ت : ٩١٠٩٩٤

بريقا / نينهايك

اسم المؤلف

اسم الكتاب

السعر

د. عز الدين فراخ	اللين الحليب وصناعة الجبن والزبد والقشدة والزبادى والمثلجات اللبنية	٣,٠٠٠
د. مصطفى الديوانى	حياة الطفل في الصحة والمرض في المنزل والمدرسة	٣,٠٠٠
د. أحمد زكى صالح	نظريات التعليم	٤,٠٠٠
د. محمد عبد القادر	استراتيجية التربية العربية لنشر التعليم الاساسى في الدول العربية	٣,٥٠٠
د. محمد عبد القادر	دراسات في ادب ونصوص العصر الجاهل	٣,٥٠٠
د. محمد عبد القادر	دراسات في ادب ونصوص العصر الاموى	٣,٥٠٠
د. محمد عبد القادر	طرق تعليم اللغة العربية للمبتدئين	٢,٥٠٠
د. محمد عبد القادر	أهميات التنى لله	١,٥٠٠
د. محمد عبد القادر	أنساب الحنبل	٣,٥٠٠
د. أحمد شلى	موسوعة التاريخ الاسلامى والحضارة الاسلامية ٩ كتب	٣٨,٥٠٠
د. أحمد شلى	موسوعة النظم والحضارة الاسلامية ١٠ كتب	٢٤,٠٠٠
د. أحمد شلى	المكتبة الإسلامية المصورة لكل الاعمار ٢٣ كتاب	١٣,٦٠٠
أحمد عطية الله	القاموس الإسلامى ٥ مجلدات	٣٠,٠٠٠
أحمد عطية الله	ليلة ٢٣ يوليو مقدمتها : أسرارها - أبعادها	٣,٠٠٠
أحمد عطية الله	الذاكرة والشيان	٢,٠٠٠
د. راشد البراوى	قاموس النهاية للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية والدولية	٥,٠٠٠
د. راشد البراوى	العلاقات السياسية الدولية والمشكلات الكبرى	٤,٠٠٠
د. حسن إبراهيم حسن	تاريخ الدولة الفاطمية	٧,٠٠٠
د. حسن إبراهيم حسن	تاريخ الإسلام السياسى ٤ جزء	١٧,٠٠٠
د. حسن إبراهيم حسن	زعما الإسلام	٣,٠٠٠
عل إبراهيم حسن	التاريخ الإسلامى العام	٤,٠٠٠
عل إبراهيم حسن	نساء هن في التاريخ الإسلامى نصيب	١,٥٠٠
حسين أحمد أمين	الحروب الصليبية في كتابات المؤرخين العرب المعاصرين	٣,٥٠٠
أحمد أمين	فيض الخطر ١٠ أجزاء	٢٥,٠٠٠
أحمد أمين، د. زكى نجيب محمود	قصة الفلسفة اليونانية	٢,٥٠٠
د. زكى نجيب محمود، أحمد أمين	قصة الفلسفة الحديثة	٣,٥٠٠
أحمد أمين	فجر الإسلام/ ظهر الإسلام ٤ أجزاء/ ضحك الإسلام ٣ أجزاء	١٥,٠٠٠
د. عبد العزيز القوصى	أس الصحة النفسية	٥,٠٠٠
إشراف د. كاميليا عبد الفتاح	سلسلة كتب للأباء والأمهات ( ٦ كتب )	٧,٥٠٠
منصور حسين	الطفل والمراهق	٣,٠٠٠
د. محمد بيلو أحمد أبو بكر	تيسير الإيضاح	٢,٢٥٠



# مكتبة المتنبى

## للطباعة والنشر والتوزيع

١٤ شارع الجمهورية

- |                   |                                      |
|-------------------|--------------------------------------|
| للفنرى            | ○ المواقف والمخاطبات                 |
| لابن خلويه        | ○ إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم |
| لابن قتيبه        | ○ تأويل مختلف الحديث                 |
| لابن القيم        | ○ جلاء الأنهام                       |
| للأبجي            | ○ المواقف في علم الكلام              |
| لابن المقفع       | ○ كلیلة ودمنة                        |
| لابن يعیش         | ○ شرح المفصل (١٠ أجزاء في مجلدين)    |
| للحمیدی           | ○ المسند (مجلدين)                    |
|                   | ○ التنبيه على الأسباب التي أوجبت     |
| للبطليوسي         | ○ الاختلاف بين المسلمين              |
| للبطليوسي         | ○ الحلل في شرح أبيات الجمل           |
| د. حسين حامد حسان | ○ نظرية المصلحة في الفقه الإسلامي    |
| د. حسين حامد حسان | ○ المدخل إلى الفقه الإسلامي          |
| لعبدنان العطار    | ○ الأطلس التاريخي                    |
| للدارقطني         | ○ سنن الدارقطني (٤ أجزاء في مجلدين)  |
| للتبريزي          | ○ شرح ديوان الحماسة (مجلدين)         |
| للنيسابوري        | ○ أسباب النزول                       |



# دار النهضة العربية

٧٤٦٩٣١

٣٢ شارع عبدالحق ثروت القاهرة

## تقديم مجموعة متميزة من المؤلفات إنتاجها

تقدم مجموعة مختارة من أحدث إنتاجها

- |        |                      |   |
|--------|----------------------|---|
| ١٥ ٠٠٠ | أحمد عطية            | ٠ القاموس السياسي   |
| ١٥ ٠٠٠ | راشد البراوى         | ٠ قاموس النهضة العربية  |
| ١٠ ٠٠٠ | جابر عبد الحميد جابر | ٠ التكوين التربوي والقياس النفسى  |
| ٦ ٠٠٠  | جابر عبد الحميد جابر | ٠ مهارات التدريس  |
| ٥ ٠٠٠  | يحيى حامد هتنام      | ٠ مسارات تفكير الكبار فى الرياضيات طريقة هتنام                                      |
| ٢ ٥٠٠  | محمد أبو الإسعاد     | ٠ سياسة التعليم فى مصر تحت الاحتلال البريطانى                                       |
| ٢ ٠٠٠  | عبد الله ناصف        | ٠ السلطة السياسية .. ضرورتها وطبيعتها   |
|        |                      | ٠ القانون الدولى الجديد للبحار  |
| ١٠ ٠٠٠ |                      | (دراسة لأهم أحكام اتفاقية الأمم المتحدة لقانون البحار صلاح الدين عامر لعام ١٩٨٢ ..) |
| ٦ ٠٠٠  | برهان أمر الله       | ٠ حق اللجوء السياسى   |
|        |                      | ٠ البنك الإسلامى للتنمية  |
| ٨ ٠٠٠  |                      | ٠ دراسة فى إطار التنظيم الدولى الاقتصادى والاقتصاد ماجد إبراهيم على الإسلامى        |
| ١٠ ٠٠٠ | رفعت المحجوب         | ٠ المالية العامة / الشفقات العامة   |
| ٨ ٠٠٠  | محمد زكى المسير      | ٠ مقدمة فى الاضادات الدولية واقتصاديات النقود                                       |
| ٧ ٠٠٠  | محمد زكى المسير      | ٠ مقدمة فى الاقتصاد   |
| ٨ ٠٠٠  | محمد زكى شافعى       | ٠ مقدمة فى النقود والبنوك   |
| ١٠ ٠٠٠ | على جمال الدين       | ٠ الاعتصامات المستندة   |
| ٨ ٠٠٠  | سميحة القليوبى       | ٠ الشركات التجارية  |
| ٢ ٥٠٠  | أمروه صدقى           | ٠ الشركات السياحية  |
| ٥ ٠٠٠  | عبد المنعم الجعفرى   | ٠ العلاج الطبيعى .. التمرينات الرياضية العلاجية عبد المنعم الجعفرى والتدليك ..      |
|        |                      | ٠ شركات الاستثمار   |
| ٨ ٠٠٠  | حنين المصرى          | ٠ أصول قانون العقود فى الدول العربية  |
| ٣ ٠٠٠  | عماد مصطفى           | ٠ شرح قانون العقود العام  |
| ٦ ٠٠٠  | عماد مصطفى           | ٠ عمليات البنوك   |
| ١٥ ٠٠٠ | على جمال الدين       | ٠ شرح قانون العمل   |
| ١٠ ٠٠٠ | محمد لبيب شنب        | ٠ شرح قانون العقود العام  |
| ١٢ ٠٠٠ | نجيب حسنى            | ٠ الوسيط فى قانون الإجراءات الجنائية  |
| ١٥ ٠٠٠ | أحمد فتحى سرور       | ٠ الوسيط فى شرح قانون العقوبات  |
| ٧ ٠٠٠  | أحمد فتحى سرور       |   |

# الوفاق الأدبي

## ○ تجربة نقدية :

- المشروع الفكري وأسطورة أوديب .
- .. قراءة في فكر طه حسين .

## ○ متابعات :

- الشكل والصنعة في الرواية المصرية .
- ادوارد سعيد « العالم والنص والناقد » .
- والذاكرة المفقودة والبحث عن النص .
- الاغتراب في أدب حلليم بركات .
- الشعر والموت في زمن الاستلاب .
- في البحث عن بلاغة أساطيرية .
- للقصيدة القصيرة المغربية .

## ○ وثائق :

- نصوص من النقد العربي الحديث .
- نصوص من النقد الغربي الحديث .

## ○ رسائل جامعية :

- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين .
- الالتزام في القصيدة الجزائرية المعاصرة .
- يحیی حقی .. ناقداً .



المكتبة العامة الإسلامية للكتاب

تجربة نقدية :

المستروع الفكري

وأسطورة أوديب

قراءة في فكر

طه حسين

(١٨٨٩ - ١٩٧٣)

## هدى وصفى

كل قراءة خيانة مبدعة

تتصور هذه القراءة على النحو التالي :

- ١ - عناصر المشروع الفكري .
- ٢ - صياغة دلالة الأسطورة المستمرة في هذا المشروع .
- ٣ - قراءة نقدية ذات شقين : ١ - قراءة مستلهمة من بعض نظريات التحليل النفسي . ب - قراءة بنيوية موازية ، معتمدة في الأساس على النص الحسيقي الذي تقدمه على أساس أنه تركيبة ثنائية : قاص/حكاية سردية ، بالرغم من التباين الواضح في مستويات الخطاب ، موضع القراءة . ونوضح ذلك :

عناصر الحكاية (نموذج لاري فايي (Lari Vaille)

عناصر أسطورة أوديب

- |                        |  |
|------------------------|--|
| ١ - حالة توازن أولى .  | ١ - الطرح في العراء .                    |
| ٢ - حدث مغير للأوضاع . | ٢ - مقتل الأب .                          |
| ٣ - الاختبار .         | ٣ - حل اللغز (الانتصار على الوحش) .      |
| ٤ - حالة توازن نهائية  | ٤ - الزواج بالملكة (مكافأة البطل) .      |
|                        | ٥ - اكتشاف خرق المحارم : نهاية مأساوية . |

مؤقتة  
مستدامة

الشعر التمثيلي عند اليونان) ، وهناك الترجمة الذاتية (استخدام صيغه ضمير الغائب في الأيام يحتم احترام المسافة النفسية التي أراد الراوي/القاص أن يحافظ عليها . ونذكر هنا ملاحظة بول فاليري: ولا ينبغي أن نخلص من العمل إلى الإنسان ، ولكن من العمل إلى القناع ، ومن القناع إلى الآلة<sup>(١)</sup>)

٢ - بالنسبة للأسطورة كإجراء لصياغة الدلالة ، ربما كنا قد

ملاحظات عامة :

تنظم هذه الملاحظات ، المستويات الثلاثة السالف ذكرها :

١ - فيما يتعلق بالمشروع الفكري ، نضع في الحسبان أن النصوص المستشهد بها ليست من نوع خطابي واحد ، فهناك الدراسة (الظاهرة الدينية عند اليونان - في الشعر الجاهلي) وهناك المقال (مستقبل الثقافة في مصر - مقدمة الصحف المختارة من

## ١ - المشروع الفكري

إن الاهتمامات التربوية والتعليمية في النص الحسي، ترى النور من خلال كثير من الإيضاحات: «وإنما يجب علينا نحن الذين قرأنا هذه اللغات، والموا بعض ما اشتملت عليه من علم، أن نبين لهم ماها، وأن تكون الوساطة بينهم وبين استثمار كنوزها؛ وإن لم نفعل فقد أسأنا إلى امتنا وإلى أنفسنا»<sup>(١)</sup>. وفي موضع آخر: «إن أعتقد أن تأثير أوروبا، وفي مقدمتها فرنسا، سيعيد إلى الذهن المصري كل قسوته وخصبه»<sup>(٢)</sup>. ومن ثم تسبق الظاهرة الدينية عند اليونان، الصفح المختارة من الشعر التمثيل عند اليونان «فإن من الحق علينا أن نبدل ما نستطيع من قوة، ونفق ما نملك من وقت، لنفنى هذه اللغة ونكثر متاعها مما اعتلات به لغات أوروبا»<sup>(٣)</sup>. «ومهما كان الذوق الغربي مخالفاً من وجوه كثيرة لذوقنا الحديث»<sup>(٤)</sup>، وكان من واجبا البحث عن «سمات أصيلة لثقافتنا العربية»<sup>(٥)</sup>، فإنه لا بد لنا من تعرف هذه الحضارة الغربية، لكي نلم بجوانبها المتشعبة، ويتلخص السعي الدؤوب في الصياغة المناسبة، التي تسمح بالقول بالتمثال بين العقلانيات، ومن ثم التمثال بين العقل الشرقي والعقل الغربي: «وإنما هو عقل واحد، تختلف عليه الظروف المتبادلة فتؤثر فيه آثاراً متباينة متضادة؛ ولكن جوهره واحد، ليس فيه تفاوت ولا اختلاف»<sup>(٦)</sup>.

وليس ضرورياً - والأمر كذلك - أن نكون «رومانا أو يونانيا أو فرنسيا أو إنجليزيا أو ألمانيا، لتجد اللغة الأدبية عند هوميروس أو سوفوكليس أو فرجيل أو هوجو أو شكسبير أو جوت»<sup>(٧)</sup>. إن «الآداب أشبه بالديانات»<sup>(٨)</sup>. «وإنكأنا على هذه الوحدة التي تضم المختلف، يبدو الأدب ظاهرة إنسانية من جهة؛ ويتضح النظر - من جهة أخرى - إلى الاستقلال والحرية على أنها في حاجة إلى تجاوز مستمر. وقد كان الفكر المصري دائما شديد الارتباط بحضارة البحر الأبيض المتوسط؛ والوضع الأمثل هو أن نكون أنفسنا، مع مشاركتنا الصميمية في الحضارة الغربية». ومن أجل ذلك يبلور نص الأيام رويدا رويدا هذا التصور، ثم يقدم مستقبل الثقافة في مصر برنامج عمل كفيل بأن يطبق في مصر أو في أي بلد عربي يسعى إلى التحديث. وتقرر هذه الخطة دورا رئيسيا للجامعة التي عليها أن تكون البيئة الحقيقية التي تحتوي كل ثقافة مهما تعددت روافدها، والتي تفتح أبوابها لبرنامج مشترك تشريه الإبداعات الفردية في شتى المجالات. وإذا كانت اللغة العربية الفصحى هي لغة التحصيل الأولى، فذلك لا يمنع أيضا من دراسة أكثر من لغة أجنبية واستيعابها. أما العلوم الطبيعية فتحتاج أيضا إلى معرفة اليونانية واللاتينية. وهذه جميعا عوامل أساسية في الثقافة العامة وفي التخصص؛ وقد كانت الحضارة العربية في أزهى عصورها تعتني بها أشد الاعتناء.

وأمام هذا الإلحاح المستمر على دراسة تاريخ الاثنين، وهذا الربط المصري بين الفكر العربي والفكر الغربي، نجد أنفسنا

أسهنا في عرض الاتجاهات المختلفة لتفسير الأسطورة وتصويرها على حساب البحث الفعلي عن شروط الدلالة، التي نود لو أوجزناها هنا حين نسأل: ما الذي يسمح بصياغة الدلالة التي تستشف من النص أو الخطاب الذي نقرأه أو نسمعه أو نتجته؟ ما النسق المنظم؟ وما القوانين التي تكشف عن «المعنى»؟ والغرض هنا ليس هو البحث عن «المعنى» الحقيقي للنص، ولا إيجاد «معنى» جديد لم يطرق إليه أحد، ولا مجرد إرجاع النص إلى مصادره؛ بل الأمر يتم كما لو أن السؤال المطروح على النص ليس هو: ماذا يقول النص؟ أو من قائل النص؟ ولكن كيف يقول النص ما يقول؟ ذلك أن الشروط الداخلية للدلالة هي التي تسعى إليها؛ وذلك يعني التركيز على الإنتاج النصي للدلالة، وليس على العلاقة التي تربط النص بسند خارجه. عندئذ سيكون «المعنى» أثرا أو نتيجة للعبة العلاقات بين العناصر الدالة داخل النص. ومعنى هذا أننا سنحاول أن نفق على «كيف» المعنى. وبما أنه ليس هناك معنى إلا من خلال الاختلاف وعن طريقه، فسنبتهم فقط بالعناصر التي يوسمها أن تدخل في نسق تقيمي ونسق بناء اختلافات. وهذا ما ندعوه: شكل المضمون، مادما نهدف لا إلى وصف «المعنى» ولكن وتشكيل المعنى.

وتقودنا هذه الملاحظات إلى توضيح الاختلاف بين السيميوطيقا النصية وعلم اللغة البنوي (البنى على الجملة)؛ فعلم اللغة يتعلق بالقدرة على بناء الجمل وإنتاجها؛ ويسمى هذا بالكفاءة الجميلية: *competence phrastique*.

أما السيميوطيقا فتعني بعملية التنظيم وإنتاجية الخطاب والنص أو ما يسمى بالكفاءة الخطابية *competence discursive*؛ أي أنها تتعلق بأدوات توليد الخطاب والنصوص وقوانينه. وعند التحليل، نحتاج هذه الكفاءة إلى مستويين من الإجراءات:

(أ) مستوى السطح؛ ويتكون من:

١ - عنصر سردي ينظم تتابع الحالات وتسلسلها وتحولاتها.  
٢ - عنصر خطابي ينظم تسلسل الصور وآثار المعنى في النص.

(ب) مستوى العمق؛ ويتكون من:

١ - شبكة علاقات تقوم بتصنيف قيم المعان حسب العلاقات القائمة بين بعضها وبعض.  
٢ - نسق عمليات ينظم المرور من قيمة إلى أخرى.  
٣ - بالنسبة للنقد المستلهم من علم النفس فإنه يقابل بالخدر، سواء من المحللين أنفسهم أو من دارسي الأدب؛ إذ إن التساؤل يظل ملحا:

هل هناك ترادف فعل بين العمل الأدبي ومونولوج المحلل؟

الأسطورة تعني خطابا يحمل بصمات لغة تشكلت في التجربة الأزلية للظواهر الكونية ؛ أما المدرسة البريطانية فلها ترى الأسطورة ترجيحاً للطقس على مستوى اللغة ؛ وبالنسبة للمدرسة الفقهية التاريخية ، فإن الأسطورة حدث تاريخي . إن منطلق هذه المدارس توليدي ، وهو يختلف عن التصور الذي يقدمه ليفي - شتروس للبنية السارخية واللاتاريخية للأسطورة ؛ فالمدرسة الوظيفية ترى في الأسطورة نسقا من أنساق التواصل والتلاحم الاجتماعي (وهذه سمة من السمات التي نستغلها على سبيل المثال في ثنائية العف/المقدس - أدلر - فريزر/رينيه جيرارد (Girard) . والموقف نفسه نجده في المدرسة السوسبولوجية (موس ، جرانث) وعلى ذلك فإن الأسطورة تعمل بوصفها لغة .

هذا من ناحية التفسير . ولكن كيف يتم تصوير الأسطورة ؟  
هناك نموذجان :

- ١ - النموذج البنيوي .
- ٢ - النموذج ذو الإجراء الكنائسي .

١ - النموذج البنيوي المتبني عن الفونولوجيا وعلم الدلالة البنيوي (السيماتيقا) يفضل النسق على التاريخ ؛ فالأسطورة تعد نسقا مغلقا ؛ فهي تقول شيئا ولكن من خلال بنية (وهنا تدخل في الاعتبار قوانين اللعبة وليست الأحداث) .

٢ - النموذج ذو الإجراء الكنائسي الذي لابتضت إلى البنية ولكن إلى العلاقات الداخلية لتحويات المعنى . وهنا يفرد الرمز في مواجهة العلامة المفهوم (رمز/علامة - مفهوم) ، على نحو يعلى من شأن الرمز ، ويزيد من قدرة الأسطورة على إنشاء دلالة ، ومن قدرتها كذلك على التصوير ، ويضع تحت تصرفها كثيرا من احتمالات التعبير ، ومن ثم احتمالات التصوير .

فالاهتمام بالرمز هو الذي سمح لفرويد أن يعلى من شأن الرموز الأسطورية على حساب المفاهيم المجردة . فهو يوحد بين تلك الرموز وتصويرات الأحلام ، ويطبق عليها المنهج التأويل نفسه ، الذي يطبقه على الحلم . وبصفة عامة فإن الهرمينيوطيقا الفرويدية تؤدي إلى التمييز بين المعنى الحقيقي والمعنى الخفي للحلم . وذلك ملاحظة أيضا بالنسبة للسلوك الإنساني ، حيث المعنى الظاهري يظل مرتبطا بالمعنى الباطني ، المرتبط باللاوعي الطفولي . ذلك أن حياة الإنسان مرتبطه بهذا اللاوعي القديم قدم وجوده على الأرض .

أسطورة أوديب : وانطلاقاً من هذا التصور ، يتبلور مفهوم ظاهرة التصوير الخاص بالأسطورة بوصفه وضعاً لشيء ما أمام الذهن بواسطة علامة : الرمز<sup>(١١)</sup> . ويوجد فرويد بين هيكل الأسطورة وهيكل العمل الأدبي . ويتربط على ذلك أي يرى أن المحتوى العميق لأسطورة أوديب ولعمدة أوديب والمسرحية التي تحمل اسمه لا يتعدى خرق المحارم (قتل الأب - الزواج بالأم) . ولكن خلافا لما يصفه فرويد ، نجد أن المعنى الخفي (القتل - الزواج) ، بدلا من أن يكون مستترا ، يعرض أمام أعيننا طوال المسرحية ؛ فسر نجاح أوديب مرجعه وجود نوازع مشتركة في

أمام معطى وجودي أساسي مستقر في قاع الفكر الحسي . ولا يسعنا عندئذ إلا أن نتخصص أهم قنوات التوصيل في هذا التاريخ ؛ ألا وهي القناة الأسطورية .

## ٢ - الأسطورة

الأسطورة بوصفها إجراء لصياغة الدلالة : في عجلة سريعة ، سنحاول أن نقدم التعريفات المختلفة للأسطورة حسب الوظائف التي ترتبط بها . فنحن نعرف أن إجراء صياغة الدلالة الخاص بالأسطورة متشعب ، وأنه يفترض إشكالية للتصوير وأخرى للتفسير . وقدما ، وحتى عهد هيرودوت ، كانت تبعد المعطيات الأسطورية التي تدعى الصفة التاريخية باسم معيار مشاكلة الواقع ؛ أما العرف ، فقد جرى على فصل الأسطورة عن الفلسفة ؛ لأن الأخيرة خطابها عقلاني . وقد تصور أرسطو - في الميتافيزيقا - الأسطورة متعارضة مع اللوجوس Logos ؛ وفصل أفلاطون بين الموتوس Muthos الذي من شأنه خلق الإلهام ، واللوجوس ، ذي الخطاب العقلاني . ومهما يكن من أمر ، فإن الأسطورة تظل قائمة وذات قصد هادف : أولا من خلال الحكاية التي تحاول أن تستكشف بعدا من أبعاد الحقيقة ليس هو البعد العلمي ؛ وثانيا من خلال قدرتها على التصوير ؛ تلك القدرة التي من شأنها أن تضع تلك الحقيقة على خشبة المسرح . وهنا نلاحظ ميكانيزم (طريقة عمل) التصور الأسطوري الذي يحوي على بنية مزدوجة : حضور/غياب .

وقد حاولت المذاهب الفكرية المختلفة استقصاء مجال التصوير الأسطوري . ولندكر على سبيل المثال ، المحاولة الهيجلية (أولوية المفهوم concept مع التمسك بالتصوير representations) حيث يتميز التصوير بديناميكية الفكرة التي تصبو إلى أن تتلاشى في المفهوم ؛ وعندئذ يصبح (التفسير) مطلباً من جانب الرمزية ذاتها ، التي تحاول بطريقتها أن تقوم بعملية بحث عن جذور ذاتية (ما يسمى بالتأويل الباطني) .

ونحن نطالع الموقف نفسه بالنسبة للهرمينيوطيقا الحديثة فيما يتعلق بالتفسير الباطني ؛ وإن المعنى - كما يؤكد ريكور Ricoeur - هو دائما جزء من المعرفة الذاتية ؛ أي أنه طريقة من طرق الحضور الواعي للذات<sup>(١٢)</sup> .

ومن ثم فإن تفسير الأساطير وفهماها هما محاولة من الإنسان لفهم نفسه ؛ ومحاولة منه لتوضيح الذات وقدرتها التأملية . ونتيجة لذلك فإن الهرمينيوطيقا تنظر إلى قضية التصوير من وجهة نظر مخالفة للفلسفة ، مادام التصوير قد أصبح رمزياً وطريقة من طرق التعبير .

وقد توافر على إيضاح هذين الموقفين ثلاث مدارس مختلفة (مدرسة الميثولوجيا المقارنة ، ومدرسة الأنثروبولوجيا البريطانية ، ومدرسة فقه اللغة التاريخي) ، وأصبحت الأسطورة إما لحظة من لحظات تشكل اللغة أو تشكل الحياة الاجتماعية أو تشكل حدث تاريخي . وبالنسبة لماكس مولر Müller ، فإن

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه المحاولة لإجراء صياغة الدلالة الخاصة بالأسطورة ، تعطى بعداً آخر لقراءة النص الحسى ، وذلك من خلال التخطيط الذى أوردناه في بداية بحثنا .

### ٣ - القراءة النقدية

#### عناصر أسطورة أوديب :

١ - الطرح في العراء : إن الطرح في العراء في مقدمة أوديب يوضح وجه الأب الشرير ، الملك لايبوس ، الذى أمر بهذا العقاب . وإن فسيفساي بأوديب فوق جبل يقال له كتيرون ، وسيدمغ يخاتم القدرة ؛ فالأقدام المثقوبة هى خير دليل على ذلك . إن القدرة نفسها راوى الأيام . ولم يكن فقدان البصر إلا نتيجة لظلام الجهل في البيئة الريفية . لقد دمغه الشر ؛ دمغه الدنس : كان في ذلك الوقت ، « يتقدم في الظلام » - ليس فقط « ظلام الجسد »<sup>(١٦)</sup> ، بل أيضاً ظلام النفس الحالك<sup>(١٧)</sup> . ويلاحظ بريك أن « كل ما يتصل بذكريات الطفولة ويمسح أحداً كان الكاتب يعالجه بأسلوب لا يلتزم فيه العذر لشيء ولا يرحم أحداً »<sup>(١٨)</sup> . وكان يكفيه أن يفكر في صباه البائس الذى قضاه متردداً بين الأزهر وحوش عطا<sup>(١٩)</sup> ، حيث تنشق نفسه في الأزهر ، ويشقى جسمه بنفسه في حوش عطا - حياة عادية ، ضيقة ، عسيرة ، كأتسى ما يكون الضيق والعسر ، وحياة عقلية مجدية فقيرة كأشد ما يكون الإجداب .

ويؤكد فرجسون السعى من أجل اكتشاف الدنس والقضاء على الزيف ؛ فالباطل هنا « كبش فداء »<sup>(٢٠)</sup> ، « يحمل بجرائم المجموعة » وهو الذى وصفه سوفوكليس بأنه « وعاء للفسق ؛ كائن لا الأرض ولا السماء المقدسة ولا وضع النهار يوسعها احتمال وجوده »<sup>(٢١)</sup> . وأصبح الراوى مثار سخط من أهل القرية وكان ما يردده من آيات يقصد فيه التشابك والتداخل ، ولم يكن الأمر يخلو من لجة ساخرة أو نافذة<sup>(٢٢)</sup> . ولكنه بدأ يشعر بوضعه المتميز بالرغم من آفته وقد احتل من أهل القرية ما كان يحتل قديماً يوماً ويوماً ويوماً<sup>(٢٣)</sup> . ولكن الصبر يقف ، ويتمرد على من كان يظهر لهم الإذعان والخضوع<sup>(٢٤)</sup> . وهماوذا يقول « سيدنا » هذا كلام فارغ . ويشتمه « سيدنا » ، ويحمل العاصمة وزر ضياع تربيته . ومرة أخرى يواجه إخوته بقوله إن الكتاب الذى يقرأ فيه والده عبث لاغناء فيه<sup>(٢٥)</sup> ، وكان يقصد دلالات الخيرات .

وتتأزم الأمور في الأزهر ، وتصل مرحلة الصراع إلى أشدها : ولكنه في ذات يوم جادل الشيخ في بعض ما كان يقول . فلما طال الجدل ، غضب الشيخ وقال للفقى في حلة ساخرة : اسكت يا أعمى ! ما أنت وذلك ، فغضب الفقى وأجاب الشيخ في حدة : إن طول اللسان لا يثبت حقاً ولم يحج باطلاً<sup>(٢٦)</sup> . وازدادت النفس ضيقاً بالأزهر ، وبخاصة وهى تحس « كلال العقل الأزهرى »<sup>(٢٧)</sup> ، واشتدت الثورة على الشيخ وفي علمهم

النفس الإنسانية . وتقوم المسرحية هنا بعمل التحليل النفسى ، الذى يكشف عقدة أوديب فيكشف في الوقت نفسه رغباتنا الدفينة . وقد نرى أن هذا يقلل من شأن المحتوى الاجتماعى والثقافى للمسرحية ؛ إذ إن عوامل السياسة والدين من أهم العوامل التى تساعد على إيجاد معنى ما للعمل الفنى .

وقد عارض فريزر هذا التصور القروى ؛ إذ رأى أن الصراع لا يتمثل في الغيرة الجنسية التى يعانى منها الابن - والى استشفها فرويد من نص سوفوكليس ذاته : « وأما أنت فلا تخف من فكرة الاقتران بأملك ؛ فكثير من الناس من اقترنوا بأمهاتهم في أحلام الليل . ومن ازدري هذا الخوف الذى يصدر عن الوهم كان خليفاً أن يحتل الحياة في كثير من البسرة »<sup>(٢٨)</sup> - بل يتمثل في صراع الأجيال ، وفى رغبة الابن البالغ في أن يتخلص من وصاية الأب الكهل .

أما جيران<sup>(٢٩)</sup> فإنه لا يقنع بتفسير فريزر ، ويذهب في فحصه للأمر إلى التشابه اللافت الذى يلاحظ في معظم الأساطير التى تمحى عن نشأة جماعة إنسانية . ذلك أن الوظيفة الاجتماعية تتركز دائماً على جريمة قتل مبدئية . وما من جماعة تقلت من هذا الشرط الأساسى . ولتذكر أشهر مثالين في التاريخ : مقتل هابيل على يد أخيه قابيل ، ومقتل زعوس على يد أخيه زعبولوس . إذن ما معنى هذه الجرائم الأولية ؟ إن هناك بعداً دموياً في تكوين الإنسان ؛ وإن أول عمل إنسانى يجب أن يقوم به هو طرح هذا العنف خارجه . وهنا يظهر الاعتراف - من خلال الأسطورة - بوجود قوى مظلمة داخل الإنسان ، تسعى إلى تدميره كما لو أنها ضريبة طبيعية لرغبته في الوجود . ونستشف أيضاً من الأسطورة إجراءات دره القدر ، مادام موت « الأخ » يحتوى حقاً على ما يمكن أن ندعوه : تأسيس الاجتماعى .

فالدروس إذن واضح كما يرى جيران ؛ فليست الجدلية الميجيلية الخاصة بالسيد والتابع هى التى تقهر التطور الإنسانى . إنها قراءة زائفة للمواجهة بين الذات والآخر ؛ فالصراع حتى الموت بين السيد والتابع لا يهدف إلى تحويل الآخر إلى مجرد صورة للذات الأقوى ، لكنه يترجم ضرورة أولية لا يمكن غض الطرف عنها ؛ ذلك أن الضمير الإنسانى لا يستطيع أن يعي ذاته إلا عندما يقنع أمامه ما يرهبه . ولذا فهناك دائماً حكاية مزدوجة تقدمها الأساطير التى تمحى عن الجريمة التأسيسية : حكاية نشأة الإنسان وحكاية نشأة الاجتماعى ؛ الإنسان لأن القتل عندما يبلور العنف الموجد في الذات يكشفها لنفسها ؛ والاجتماعى لأن موت الآخر يصور الحدث الذى يجب ألا يتكرر ، والذى كان لابد منه في البداية ليضع الحدود التى يجب على أى إنسان ألا يجاوزها . لكن قراءة هذا العنف تعد عند فرويد إسقاطاً ؛ إذ إنه من خلال القتل يمكن مسرحه المحارم ، أى مسرحه الطقس .

ويتجاوز جان بيير فرنان كل هذه التفسيرات ، ويرى « وأن العظمة الحقيقية في أوديب لا تتمثل في فعله بل فيها غمى طبيعته . الغامضة : التساؤل »<sup>(٣٠)</sup> .

لم يكن أوديب يرغب حقاً في قتل لايبوس في مفترق الطرق ، ولكن كان لايد من إيجاد طريق ؛ كان لايد له أن يمر : ولما قارب المكان ذا الشعب الثالث ، رأيت عجلة يقودها مناد وعليها رجل كالذي وصفته لي ؛ وكانت العجلة تدنوني . فيذعني قائد العجلة ويدفعني الشيخ أيضا في عنف لينحياني عن الطريق ، فأثرو وأضرب القائد الذي نحاس . وإذا الشيخ ينتظر حتى أحاذي العجلة ، ثم يرفع سوطه المزودج يهوى به على رأسي . وقد أدى ثمن هذه الضربة غاليا ؛ فها هي الآن أصب على رأسه عصا هذه اليد التي ترين فيهوى صريعا<sup>(٣٨)</sup> . ألبست أعداء هذا الفعل هي التي تردد : وكان يجب العف في الفتى ويرغبه فيه ، ويزين في قلبه الجهر بخصوصة الشيوخ والنعي عليهم في غير تحفظ ولا احتياط<sup>(٣٩)</sup> . فهو يرى أنهم «أفة هذا الوطن ؛ يحولون بينه وبين التقدم»<sup>(٤٠)</sup> . . . ويشكل الصراع في متحن آخر من خلال مواقف أكثر ارتباطا بالمنهج العلمي : . . . يجب حين مستقبل البحث . . . أن ننسى قوميتنا ، وأن ننسى دينتنا . . . إنا إذا لم ننس قوميتنا وديننا وما يتصل بها فسندخل في المحاباة وإرضاء العواطف ، وسنغل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين . وهل فعل القدماء غير ذلك ؟<sup>(٤١)</sup> . . . لنجهد في أن ندرس الأدب العربي غير حافلين بتمجيد العرب أو الغضب منهم ، ولا مكترئين بنصر الإسلام أو النعي عليه . . . ولا وجلين حين ينتهي بنا البحث إلى ما تأباه القومية ، أو تنفر منه الأهواء السياسية ، أو تكرهه العاطفة الدينية<sup>(٤٢)</sup> . وإذا كانت العلاقة بالأخر قد لجأت إلى سلاح الشك الديكارتي لتتوغل في شأيا الذات ، فإن هذه العلاقة تعتمد أساسا على معطى ضروري ، لا وهو المنهل الأول لهذا الفكر : تصبح الحضارة اليونانية هنا هي العلة التي تسمح بتشكيل الوعي بالذات ، الذي لولا رغبته - تلك الذات - في الإبقاء على جذورها لكانت جذيرة بأن تحول بهذا الفتى تحولاً خطيرا ، يفنيه في العلم الأوروبي إفتاء<sup>(٤٣)</sup> .

فإذا كان الصراع مع الأب إذن قد بدأ منذ زمن ، فإن مقتله قد تم من خلال المبالغة في التغريب . «إذا كان في مصر الآن قوم ينصرون القدماء وآخرون ينصرون للجديد ؛ فليس ذلك إلا لأن في مصر قوما قد أصبحوا عقليتهم بهذه الصيغة الغربية ، وآخرون لم يظفروا منها إلا بظط قليل . وانتشار العلم الغربي في مصر ، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم ، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربي - كل ذلك سيضي غدا أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربيا»<sup>(٤٤)</sup> .

ويلح تصوير الأسطورة على صورة التضامن بين الآباء أو يمثل الأبناء ضد قمر الأبناء ، كما أن توضيح صورة الأب في أسطورة أوديب وفي المسألة وموسيفانها المتشككة (أبولون - لايبوس - تيرينسياس) يساعد على إخفاء عنف الابن تجاه الأب . وبعد ما يقرب من نصف قرن من أزمة الشعر الجاهل ، وبعد كل هذه المتغيرات التي هزت مصر ، وأولها الاشتراكية الناصرية ، فإن شيخ الأزهر امتنع عن الاشتراك في تشييع جنازة هذا المعلم الذي حاز تقدير العالم<sup>(٤٥)</sup>

وذوقهم ، وفي سيرتهم وأحاديثهم<sup>(٣٦)</sup> . لقد كانت أحاديث لا تضيف إلى علمه علما جديدا<sup>(٣٨)</sup> . وتستمر الحال والعلاقة مع الأزهر في تدهور مستمر ، خصوصا بعد أن أتيحت له فرصة الكتابة في الصحف . وكان إذا تعرض «لشئون الأزهر» يخرج عن «طور الاعتدال» ويغلو في «العبث بالشيوخ»<sup>(٣٩)</sup> . وكان طول اللسان هذا هو الذي «قطع الصلة قطعا حاسما بين صاحبا الأزهر»<sup>(٤٠)</sup> . لم يزل صاحبا درجة العالمية ، وأمر شيخ الأزهر بإسقاطها منها تكن الظروف<sup>(٤١)</sup> . ونفذ الحكم ، وطرح صاحبا خارج الأزهر .

وإذا كان الأزهر يرمز هنا إلى الأب ، فبوسعنا القول إننا نشهد بداية المنافسة بين الأب والابن ، كما أوضحها كارل أبراهام في الحلم والأسطورة ؛ فها من شيء سوف يشفع للراوى في أعين هؤلاء المعجمين الذين توقف بهم الزمن ؛ وتلك هي مرحلة الفتى .

وفي أثناء هذا كله ذكر اسم الجامعة<sup>(٣٢)</sup> ؛ وكانت هي ذروة الصراع وبداية السعي ؛ سعى أوديب أيضا لكشف سر الوباء الذي يجتاح المدينة «وإذن فإنكم لا توقظون هذا الحديث رجلا نائما ، تعلمون أنني سحقت كثيرا من الدمع ، وأنى فكرت في كثير من الوسائل إلى النجاة ، فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول تفكير ، فلم أتردد في ابتغاها والالتجاء إليها ؛ فقد أرسلت كريون ابن منيسوس إلى معبد أبولون ليعلم من الإله ما ينبغي أن أصنع»<sup>(٣٣)</sup>

وتتردد في شأيا النص الحسني المعاني نفسها ؛ فكم ترك في مصر من شرور ! وكم تخفف من أعباء أثقلت نفسه قبل خروجه<sup>(٣٤)</sup> .

٢- مقتل الأب : تقول ماري دلكور في كتابها عن أوديب وأسطورة الغازي : «أظنني أستطيع أن أجزم بأن الصراع بين الأب والابن منشأ طقس الصراع حتى الموت ، الذي يسمح في المجتمعات البدائية - للملك الشاب أن يخلف الملك المسن»<sup>(٣٥)</sup> . ألا تنطبق هذه الأقوال على الراوى أو أسطورة الغرب ، أو ربما أديب وأسطورة الغرب ؟ وقد يفسر ذلك أيضا بأن الخلافة عن طريق القتل أساسها مبدأ عجز الملك المسن عن القيام بالتزاماته الملكية ؛ فمن «وقد قدرته الجسمانية لا يستطيع أن يورثها عن طريق الإشعاع ، كما يتحتم ذلك على الملك الصالح»<sup>(٣٦)</sup>

وتتسم هذه المرحلة الثانية بإبرادة صارمة تشكل الذات وتبحث عن المخرج ؛ حتى لو اضطرت إلى خرق المقدس . فالراوى يعلم أنه بدون فدية أساسها العنق لا تقوم قائمة هذا البلد ، ولا لهذا الفكر المكبل بالخرافات ؛ فهذا المناخ لن يستقيم دون قسوة . ويدفعه ذلك كله إلى مواجهة «التيهة الآسيوية الخاصة بالثي إلى الغرب ، التي تغنى بها السهرودى - كما يلاحظ بيرك - بتيمة أخرى هي تيمة الخلاص عن طريق حضارة البحر الأبيض المتوسط ، التي يعتقد أنه يستطيع - من أجل شعبه - أن يقلل ثمارها ، وأن يوصل أصواتها»<sup>(٣٧)</sup>



### ٣- حل اللغز (الانتصار على الوحش)

إن الحلقة الخاصة بحل اللغز تمثل في مشروعنا النقدي حلقة بسيطة بين مقتل الأب (أو محاولة الإصلاح الفكرى ، خصوصا عن طريق إدخال المفهوم الاجتماعى التاريخى في البحث العلمى وفى النقد الأدبى ، التى أدت إلى أزمة الشعر الجاهل) والزواج بالملكة (أو الفناء في الحضارة الغربية وبخاصة حضارة أثينا القديمة ، مهد الحضارة على الإطلاق)<sup>(٤٦)</sup>.

ولكن من الوحش ؟ إنه بلا شك - كما تقول الأسطورة - شيطان يسيطر على المدينة ويلقى فيها الدعر . ولكن هذا الشيطان هو أيضا روح هائم لا يجد راحة ولا هدوءا<sup>(٤٧)</sup> . إن هذا الوحش يخلق مناخا من التوتر والقلق ، ويفترس كل من يقترب منه . أليس هو أيضا « إيديولوجية القلق »<sup>(٤٨)</sup> التى يخلقها هذا التساؤل الملح عن الأبنية الفكرية لهذا المجتمع الانتقالي الذى لا يجد بدا من النضال من أجل الاستقلال ؟

### ٤- الزواج بالملكة (مكافأة البطل)

في هذه المرحلة من الأسطورة يتم الزواج بعد حل اللغز ، ودون معرفة مسبقة بالملكة : « قديما ، كان على المنتصر أن يقهر الوحش ، ويحل اللغز ، لكى يقترن بالأميرة »<sup>(٤٩)</sup> . ولكن ألبست هذه المواجهة مع الوحش هي في الواقع من الاختبارات الأساسية التى يمر بها الشاب الذى يؤهل للزراعة<sup>(٥٠)</sup> . ويقهر أوديب الوحش ، ويؤكد عظمته بوصفه إنسانا ، وتحل « هيمنة العقل الغريب » مشكلة البحث عن غموض الهوية المصرية : من نحن ؟ وماذا نفعل ؟ ويتم الارتباط من خلال طريق شاق - بالحضارة الأم<sup>(٥١)</sup> .

وإذا كان واقع النص الحسي يتملك بالكثير من معطيات التراث العربى كأساس للثقافة المصرية ، ويعد جزءا أساسيا من الهوية المصرية ، فإن العلاقة بالآخر تظل علاقة انبهار .

### ٥- اكتشاف خرق المحارم : نهاية مأساوية .

لكن هذا الزواج الذى تم إما قد تم من خلال عناق الحب والموت . ويظل الإثم قائما ، ويضاف إلى مقتل الأب الزواج بالأم ، وإن كانت بعض الأساطير تفصل بين الزواج بالأميرة والزواج بالأم ، الذى لا يتم بهذه الصورة المباشرة إلا في أسطورة أوديب . ثم يلى ذلك الاكتشاف والرغبة في القصص من النفس أولا ، ومن الزوجة - الأم - ثانيا . « كان يذهب إلى غير وجهه يسألنا أن نعطيه سيفا ، وأن ننبه عن مكان امرأته ... وهناك نرى امرأته وقد خنت نفسها ... يتزعج الشاب الذهبي ... ثم يدفع بها في عينيه »<sup>(٥٢)</sup> ويختار صاحبنا في ذلك الشاب (أو الكهل) العائد من « أوربا » ، حامل الشهادات ، الذى يربط بعدة لغات أجنبية ... وقد هزه الزهو ، وتماظمت فثته في النفس ؛ فثته في علمه الحديث ؛ في أدبه الحديث ... وهاهو ذا يتكلم كما لو كان وأبولو يلهمه ، وقد يبتنيك بكل فته أن مسألة القديم وقد ولت من زمن ، فإن هذا الشاب وأمثاله ليسوا سوى ضحايا والحضارة المعاصرة . وقد عبر النص الحسي عن هذه

المصادرة ، بالرغم من استمرار الاعتقاد بأن الجوهر الثابت ولهذا العقل السرملى . . جوهر متميز بمعنى من المعاني . إنه لا يسط ظله المطلق إلا على مناطق محددة ، ولا يتجلى أوضح ما يكون إلا من خلال حقب بعينها للأمم متميزة . إنه عقل غربي بالدرجة الأولى . بدأ اكتماله في اليونان ، ويتحرك مع الرومان ، ويوجد بين الشرق والغرب على يد الإسكندر وبقصر باسم اليونان مرة ، واسم الرومان مرة ، ويتجلى عبر المسيحية والإسلام ، ليلود من جديد مع النهضة الأوروبية<sup>(٥٣)</sup> . ونحن لا ندين هذا التصور ، ولكن نعتقد أن العلاقة بالآخر لا بد أن تتبلور من خلال إشكالية لا يكون فيها الآخر هو المثل الأعلى للتقدم والتطور - خصوصا أنه هو نفسه لم يعد يعتقد ذلك . وإذا كان لابد لنا من البحث عن نموذج ، فلم لا نوجه أنظارنا إلى تجربة الشرق الأقصى ؟

### ب - عناصر الحكاية (نموذج لاريفاي)

نجمال المرحلة الثانية من القراءة في خطواتها الأساسية التالية :

#### ١ - حالة التوازن الأولى :

الريف - الأسرة - بداية المرض .  
مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : البصر/العمى  
(ب) مكون خطائى : صور بلاغية مستمدة من حاسة السمع : علاقات عائلية - علاقات الطفولة - علاقات الصداقة .

#### مستوى العمق :

(أ) شبكة علاقات : الخرافة - الجهل - الفقر .  
(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : الخوف .

#### ٢ - حدث مغير للأوضاع :

السفر - الأزمة الأزهرية - الجامعة .

#### مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : استيقاظ الوعى .  
(ب) مكون خطائى : صور بلاغية مستمدة من حاسى السمع والشم : علاقات الإقاسمة في المدينة - في دور العلم - بقطعة الغرائز .

#### مستوى العمق :

(أ) شبكة علاقات : قهر الزيف - الرغبة في الخلاص .  
(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : الجراءة .

#### ٣ - الاختيار : لقاء الغرب .

#### مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : الانبهار .

### مستوى السطح :

- (أ) مكون سردي : التعليم .  
(ب) مكون خطاي : صور بلاغية مستمدة من أعمال العقل : علاقات التامثل  
الديني - علاقات الشك - علاقات الاكتشاف .

### مستوى العمق :

- (أ) شبكة علاقات : الاعتراف بالتجاوز - التمسك بالحلل (تسبيح) .  
(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : تحمل النتائج (كبش فداء ؟ فارس ؟) .

(ب) مكون خطاي : صور بلاغية مستمدة من صحوة الغرائز : علاقات المشاكل والمشرب - علاقات ممارسة اللغة الحسية عن طريق الآخر .

### مستوى العمق :

- (أ) شبكة علاقات : الحل - الوعي بالدور المتفرد .  
(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : النجج .

### ٤ - حالة توازن نهائية :

(تكون في تقديرنا مؤقتة أو متذبذبة) : استعراض الإنجاز .

### هوامش

- (١) Valery, P: Tel Quel I Pleiade, t. II, Paris, 1960, P. 581.  
(٢) طه حسين : مقدمة الصحف المختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان ، المكتبة التجارية القاهرة ، ١٩٢٠ ، ص ٨ .  
(٣) طه حسين : فلسفة ابن خلدون ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ١٦٦ .  
(٤) طه حسين : مقدمة الصحف المختارة ، ص ٩ .  
(٥) طه حسين : حافظ وشوقي ، مكتبة الحايي ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٤٥ .  
(٦) طه حسين : نفسه .  
(٧) طه حسين : مستقبل الثقافة في مصر ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٣٩ .  
(٨) طه حسين : رحلة السربيع والصفيف ، بيروت سنة ١٩٥٧ ، ص ١٠٩ .  
(٩) جابر عصفور : المرايا المتجاوزة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ، ص ٣٣٦ .  
(١٠) Ricoeur, P. Le Conflit des Interpretations ed. Seuil, Paris 1966, p. 25.  
(١١) Ricoeur, P. : Finitude et Culpabilité t.II, ed. Mouton, Paris 1960, p. 24 .  
(١٢) Sophocle : Oedipe - Roi, trad. Robert Pignarre, ed. Garnier, Freres, Paris 1943, p. 196.  
(١٣) Girard, R. : La Violence et le Sacré, ed. Grasset, Paris 1960, p. 152 .  
(١٤) Girard, R. : Des Choses Cachees Depuis la Fondation du Monde, ed. Grasset, Paris 1962.  
(١٥) Vernant, J.P. et Vidal-Naquet P. Mythe et Tragedie en Grece Ancienne, Maspero, Paris 1973, p. 507 .  
(١٦) طه حسين : الأيام ج٢ - بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ١٦٧ - ١٧٠ .  
(١٧) نفسه .  
(١٨) Husseini, T. : Au Delà du Nil textes choisis et présentés par Berque, J., Gallimard, Paris 1977 p. 11.  
(١٩) طه حسين : الأيام ج٢ - بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٥٣١ .  
(٢٠) Fergusson, F. : The Idea of a Theater .  
(٢١) Sophocle, op. cit, p. 215.  
(٢٢) Berque, J., op cit, p. 11 .  
(٢٣) طه حسين : الأيام ج٢ - بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٣٠٤ .  
(٢٤) نفسه .  
(٢٥) طه حسين : الأيام ج٢ ، ص ١٥٣ .  
(٢٦) نفسه من ١٦٣

- (٢٧) نفسه .  
(٢٨) ج٢ ، ص ٣٨٦ .  
(٢٩) نفسه ، ص ٣٩٨ .  
(٣٠) نفسه ، ص ٣٩٩ .  
(٣١) نفسه ، ص ٤٠٣ .  
(٣٢) نفسه ، ص ٣٨٦ .  
(٣٣) Sophocle, op. cit. p. 162.  
(٣٤) ج٢ ، ص ٥٣٦ .  
(٣٥) Delcourt, M. : Oedipe ou la legende du conquerant, ed. Belles-lettres, Paris 1981, p. 69 .  
(٣٦) Frazer, J. Golden Bough, Macmillan, 1974, p. 350 .  
(٣٧) Berque, J. op. cit. p. 16.  
(٣٨) Sophocle, op. cit. p. 190.  
(٣٩) طه حسين : الأيام ج٣ - بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٤١٧ .  
(٤٠) نفسه .  
(٤١) طه حسين : في الشعر الجاهل ، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ، ١٩٢٦ ، ص ١٢ .  
(٤٢) نفسه .  
(٤٣) الأيام ج٢ ، ص ٤٥٣ .  
(٤٤) طه حسين : في الأدب الجاهل ، ص ١٢٦ .  
(٤٥) Berque, J. op. cit. p. 17.  
(٤٦) قد يقدم هنا اعتراض : إن أوديب وجد نفسه أمام أمه الحقيقية في حين أن قاص النص الحسني اختار تلك الأم . وهنا نود لو عاد القارئ إلى إحدى معاورات أفلاطون (معاورة تيموس) حيث يقوم سولون بدور المسافر اليوناني الذي يقص عليه كاهن من مصر القديمة قصة الأطلانطيد أو القارة المفقودة . وقد نجد هنا الحيط الذي يربط اليونان القديمة بالحضارة الفرعونية ، ومن ثم فإن اختيار تلك الأم قد وضع قاص النص الحسني أمام أمه الحقيقية .  
(٤٧) Delcourt, M. op. cit, p. 140 .  
(٤٨) Berque, J. op. cit, p. 29 .  
(٤٩) Delcourt, M. op. cit., p. 222.  
(٥٠) نفسه .  
(٥١) الملاحظة نفسها الخاصة بأصالة الأم ، وبخاصة وأن جنيت نص الأيام تردد الكثير من المعلومات عن مصر الفرعونية .  
(٥٢) Sophocle, op. cit., p. 210.  
(٥٣) جابر عصفور : نفسه ، ص ٢٣٧ - ٢٣٨ .

# عالم الكتب

محمد طاهر، يوسف عبد الرحمن - ٣٨ شارع عبد الحامد، نزلت - تليفون (٧٤٦٤٠)

• العلاقات العامة والصورة الشخصية  
د. علوة نجدة  
• تحليل المضمون تحليله وفهمه وفرداته  
د. سمير حسين

• تربية الطفل قبل المدرسة الابتدائية  
د. كوتشوك  
• تطور الفكر التربوي  
د. سعد بن محمد أحمد

• الضعف في القراءة  
د. محمد بن موسى  
• القراءة الصامتة السريعة  
د. سعيد بن موسى

• في صحبة الشعر والشعراء  
محمد عبد الفتاح حسن  
• الشيخ نور الدين البرقي في  
محمد بن محمد بن علي

• دراسات في فلسفة التربية  
• دراسات في التربية الإسلامية  
د. سعيد بن محمد بن علي

• تدريس المواد الاجتماعية  
• المناهج بين النظرية والتطبيق  
د. أحمد حسين اللقاني

• شخصيات مصر  
تلافة أجاز  
د. جمال حمدان

• المرحع في التربية الأدبية  
• اتجاهات حديثة في مناهج  
وتربية الاقتصاد العربي  
د. كوتشوك

• قاموس علم النفس  
• التوجيه والإرشاد النفسي  
د. محمد عبد السلام زهران

• أسس علم اللغة  
• البحث اللغوي عند العرب  
د. أحمد مختار عمر

• الإدارة التعليمية أصولها وتطبيقاتها  
• فلسفة التربية اتجاهات حديثة  
د. محمد بن موسى

• دراسات نفسية في الشخصية العربية  
• دراسات في علم النفس التربوي  
د. جابر عبد الحميد جابر

## التشكل والصناعة في الرواية المصرية تأليف علي جاد

عزى ومناقشة: تنكري محمد عياد

يرادة مصر أو بغير إرادتها تلتقت - قبل شقيقتها العربيات - صدمة الزحف الغربى ؛ ويرادة أبنائها أو بغير إرادتهم تعلموا من الغرب وقاوموه في الوقت نفسه ، قبل أن يشعر إخوانهم في سائر الأقطار العربية بضرورة التعلم منه كضرورة مقاومته . هذه هي حقيقة الدور المصرى في التاريخ العربى المعاصر : لا فضل فيه لأحد على أحد ، بما أن السبق الزمنى وحده لا يستتبع فضلا ؛ ولكن فيه أن تاريخ مصر وثقافتها وأدبها في العصر الحديث يعنى كل متقف عربى مهما يكن موطنه ؛ لأن مصر هي والحالة ، النموذجية التى يدرس من خلالها الوضع الحاضر لبلده ولسائر البلدان العربية ، كما يمكنه - بناة على معرفته بالعوامل المؤثرة في الحاضر - أن يتدخل لتوجيهها نحو صالح المستقبل .

لختلطت بين الشعوب في المنطقة العربية الإسلامية بحيث يصعب أو يستحيل التمييز بينها على أساس جنسنى ، وأن الوحدات السياسية رسمتها المطامع الشخصية قديما ، والاستعمارية حديثا .

لعل الفكرة الإقليمية لم تكن محتاجة - في أول عهدها - إلى مثل هذا التحديد ، لأنها لم تطالب بأكثر من رصد الآثار التى تركها البيئة في الأدب . وسواء وسعنا مدلول البيئة أو الإقليم أو ضيقنا هذا المفهوم فإن اعتبار التأثير وارد في كل بحث علمى . وإذا كان البحث العلمى في الأدب مطالبا بأن يدرس خصائص التيار أو المدرسة فلماذا لا يدرس خصائص البيئة أيضا ؟ على أن الاتجاه الذى سارت فيه الإقليمية - منهجيا في الدراسات الأدبية - يصلح أن يؤخذ مثالا لا يدرس خصائص البيئة أيضا ؟ على أن توجيه الفكرة العلمية ، وخصوصا إذا كانت هذه الفكرة - في أصل نشأتها - مفتقرة إلى الوضوح والتحديد . فقد غلب التخصص الإقليمى على الدراسات الأدبية الجامعية ، حتى كاد ينسى أن هذه الأقاليم تشترك في تراث ثقافى واحد ، وتقاليد فنية

. وليس هذا موضع البحث عن الوحدة والتعدد في الثقافة العربية المعاصرة . ولكننا نلاحظ أن الدراسات الأدبية التى تحدد مجالها بقطر عربى معين - مصر أو غيرها - تميل غالبا إلى اعتماد فرضية مناقضة ، تسلم بها ضمنا كما لو كانت بدئية علمية ، وهي أن هذه الوحدة القطرية تعنى وحدة ثقافية متميزة ؛ ومن ثم يتجه الباحث - واعيا أو غير واع - إلى استخلاص الخصائص المميزة للأدب المصرى أو السوري أو العراقى ، وإبراز هذه الخصائص على حساب السمات المشتركة بينه وبين الإنتاج الأدبى المماثل في سائر الأقطار العربية . ألفنا ذلك حتى كدنا نقبل هذه الفرضية كما لو كانت بدئية علمية حقا ، مع أن دعوى الإقليمية حين طرحت في البيئات الجامعية عندنا لم تستند إلى أكثر من قاعدة بيولوجية عامة ، تقول إن للبيئة المادية تأثيرا في الكائن الحي ، مع شواهد قليلة من التاريخ الثقافى لا تكفى مطلقا لتعميم القول بأن الأدب في كل إقليم من أقاليم العربية يكون وحدة متميزة . وينبغى ألا ننسى في هذا المقام أن مدلول الإقليمية لم يكن واضحا قط : هل يراد به وحدة جغرافية أو وحدة عرقية أو وحدة سياسية ؟ ومعلوم أن تمايز الوحدات الجغرافية (من جبال وسهول ووديان وصحارى الخ) لم يمنع قط من التلتها في وحدة سياسية أو ثقافية مشتركة ، وأن الأعراق

• ظهرت هذه الدراسة في كتاب بعنوان :

From and Technique in the Egyptian Novel

فتركز على اهتمامات إنسانية عامة ، مطلقاً إلى حد ما ، وبعيدة إلى حد ما . وقد اضطرت أن تستعمل كلمة (ركزت) لأن لم أجد واحدة من هذه المراحل اقتصر على نوع معين من الاهتمامات . فالمرحلة الرابعة مثلاً تحتوي على اهتمامات سياسية اجتماعية ، وخصوصاً ما يتعلق منها بخيبة الأمل في النظام ، على نحو ما بينت . (ص ٢٦١)

ويبين من هذه الفقرة أن المؤلف يجعل «الاهتمامات السياسية والاجتماعية أو الثقافية» أساس التصنيف . وسناقش هذه القضية بشيء من التفصيل فيما بعد ، ولكننا نكتفي الآن بملاحظة أن هذا التناول يبدو مخالفاً لما يدل عليه العنوان من أن البحث يتم اهتماماً أصلياً بالشكل والصنعة . والمؤلف لا يعنى بتبرير هذه المخالفة ، فيما عدا قوله أن تطور الرواية يتبع أو يوازي التطورات الثقافية أو الاجتماعية السياسية ؛ وهو قول لا يمس العلاقة بين «الشكل والصنعة» من ناحية ، وتلك التطورات الثقافية والاجتماعية من ناحية أخرى . ولكنه يصعد إلى البدء «بالاهتمامات» التي يمكن تمييزها في كل مرحلة ، ثم يتبع ذلك بالحديث عن الصنعة والأسلوب . وبناء على ذلك يمكن أن يتحدث عن العمل الواحد أكثر من مرة ، بحسب ما يتضمنه من «الاهتمامات» أولاً ، ثم بحسب صنعة ثانياً . وقد تستساءل القارئ : لماذا اختار المؤلف أن يفصل أقسام «الاهتمامات» ، فيتحدث في الفصل الأول عن النزعة المحلية ، والاهتمام بالموضوع الغرامي الرومسي أو المثير ، والتحليل النفسي ، الخ ، في حين نراه إذا جاز إلى «الصنعة» تحدث عنها حديثاً جملًا مع أن للصنعة أقساماً معروفة في نقد الرواية ، كرواية الرؤية ، والزمن الروائي ، الخ ؟ ولكننا نؤجل مناقشة هذه النقطة المنهجية أيضاً .

أما الذي يجب تسجيله ونحن بصدد هذا العرض المحايد فهو أن للمؤلف مسلكين مختلفين حين يتناول «الاهتمامات» ، وحين يتناول «الصنعة» . فهو في الأولى مؤرخ صرف ، معنى ببيان منابع الاهتمامات أو الأفكار ، إن في البيئة الاجتماعية السياسية ، وإن في المصادر الأدبية ، وإن شئت طريقة العرض أحياناً عن موقف المؤلف من هذه الاهتمامات أو الأفكار . ولكنه حين يتناول الصنعة ناقد لديه معايير للرواية الفنية الجيدة ، فهو يبحث في كل عمل ، وفي كل مرحلة ، وفي الحقيقة التي يدرسها إجمالاً ، عن مدى انطباقها على هذه المعايير . ولكننا - نحن القراء - لا نستطيع أن نتيين هذه المعايير بوضوح . فهو يقول في خاتمة العامة :

«لقد كان للتأثر بأعمال سارتر (أو بجوانب معينة من أعماله) وكامي ومسرح العيث نتائجه في الميل إلى تجديد أفاق الرواية . فغلبت الاهتمام بالعلاقة بين الإنسان والكون ، أو بين الفرد والمجتمع - كما هي الحال في الروايات التي تدور على «العيب» أو الاغتراب أو كليهما - لا بد أن تؤدي إلى تحويل الانتباه عن العلاقة بين شخص وشخص . كذلك يفقد المرء غالباً ذلك التفاعل الخفي والمتوتر بين أشخاص متفقين ، أذكاء ، يتنازرون

واحدة ؛ وراح بعض الباحثين ينسبون بعض هذه التقاليد إلى بيئة معينها ؛ ويعتون أنفسهم في الربط بينها وبين مزاج الشعب وطبيعة الإقليم الخ . والغريب أن هؤلاء الباحثين قلما يلاحظون الصلات التي تربط أدب إقليم ما بأدب إقليم آخر - على فرض أنها أدبان متميزان - كما يربطون بين أدب إقليم عربي ما والأدب الأوروبية الحديثة أو المعاصرة ، وفقاً لما تعلموه من مناهج الأدب المقارن .

هذه هي الإشكالية الأولى التي يثيرها عنوان البحث ، وهو عمل ضخم ، نال به المؤلف درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد منذ عشر سنوات تقريباً ، ولكنه لم ينشر إلا في هذا العام (١٩٨٣) . وليست هي الإشكالية الوحيدة ، كما أنها لا تنحصر في العنوان . وجميع هذه الإشكاليات راجع إلى المنهج ، وعليها وحدها يدور هذا المقال ؛ إذ أننا لم نجد في هذه الدراسة الضخمة معلومة واحدة نزع أننا نملك تصورها ، أو حكماً ظاهر البطلان بحيث يمكننا مناقشته بعيداً عن الاعتبارات المنهجية . كذلك يجب أن ننبه إلى أننا إذ نناقش هذه الإشكاليات لا نزع أننا نقدم حلولاً كافية لها . فالبحث الأدبي - في مجموعته - لا يزال بعيداً عن الاهتمام لثل هذه الحلول . ولكننا نرى أن توجيه الاهتمام نحو قضايا المنهج هو المطلب الأساسي للدراسات الأدبية في وقتنا هذا ، حين أخذت هذه الدراسات تخرج من طور الملاحظات الانطباعية والتعليقات التحكيمية إلى الطور العلمي .

ولزم قبل ذلك أن نقدم عرضاً موجزاً لأقسام الرسالة :

حدد المؤلف مادته بالحقيقة الممتدة من ١٩١٢ إلى ١٩٧١ . وقصرها على ما سماه «الروايات ذات القيمة الأدبية» ، كما استبعد منها : (أ) الروايات التاريخية ، (ب) الروايات المحلية (كالتى تدور أحداثها في الإسكندرية أو في بلاد النوبة) ، (ج) الروايات التي ألّفها نساء . وأبدى أسفه لكونه تعمد ذلك منذ البداية ، ولكنه اعتذر - في الوقت نفسه ، بأن القسم الثالث على الخصوص يكون وحدة قائمة بذاتها ، ولم يبين حجته في ذلك .

ثم إنه قسم هذه الحقبة الزمنية كما يلي :

- ١ - من البداية إلى قيام الحرب العالمية الثانية .
- ٢ - من قيام الحرب العالمية الثانية إلى حركة ١٩٥٢ .
- ٣ - السنوات الأولى من الثورة .
- ٤ - أواخر الخمسينيات وما بعدها .

وهو يجعل أسس هذا التقسيم بقوله (في مستهل القسم الرابع) :

«إن تطور الرواية في مصر (وربما في غيرها أيضاً) يتبع التطور السياسي - الاجتماعي والثقافي ، أو يسير موازاً له . فالمرحلة الأولى ركزت على قضايا ثقافية وقومية ؛ والمرحلتان الثانية والثالثة على اهتمامات سياسية اجتماعية ، في حدود النظام الذي عاصرت كل منهما ، وطبقاً لطبيعة هذا النظام ؛ أما المرحلة الرابعة

الأطر التي حاول وضعها فيها . وإذا قلنا إن ذلك ظهر في الفصلين الثاني والرابع بوجه خاص ، فقد حكمنا بعموم الظاهرة تقريباً ، لأن عدد الروايات التي درست في هذين الفصلين يزيد كثيراً على ما درس في الفصلين الأول والثالث ، وخصوصاً إذا لاحظنا أن المؤلف أخرج ثلاثية نجيب محفوظ ومعظم الروايات التي كتبها في الستينات - أخرجها من الفصول الأربعة التي قسمها تبعاً للحواء الاجتماعي السياسي السائد ، والاهتمامات التي ساربت هذا الجو . وعلى الرغم من ذلك بقي الفصل الرابع ، المخصص لمرحلة الستينات ، غير مستقر ، كما سنرى بعد قليل .

على أن فصل هذه الأعمال - التي لا يجادل أحد في قيمتها الأدبية - عن التصنيف الذي اعتمدته المؤلف ، لا يقتصر أثره على إظهار مرحلة الستينات في صورة أقل من حقيقتها من حيث وفرة الإنتاج ، بل لابد أن يؤثر أيضاً في سلامة القضايا التي يستخلصها المؤلف من الأعمال المدروسة في هذه المرحلة . أما « الثلاثية » ، وهي - بإجماع الدارسين - أهم عمل روائي بين الأعمال التي درسها المؤلف - فأخرجها من التصنيف بلفت إلى مسألة أخرى وثيقة الصلة بما نحن فيه . فقد نشرت أجزاءها الثلاثة في عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٧ ، وكانت آخر رواية نشرت قبلها لنجيب محفوظ هي « بداية ونهاية » سنة ١٩٤٩ ( كما يظهر في ثبوت مؤلفاته ) . وإذا فكاد يكون من المقطوع به أنه كتب غخطها وقساً كبيراً منها قبل ١٩٥٢ . فهل يضعها المؤلف في المرحلة الثانية أو الثالثة ؟ لم يكن من السهل أن يدخلها في المرحلة الثالثة كما فعل بـ « العنقاء » ، اعتماداً على تاريخ كتابتها لا تاريخ نشرها ، ولا أن يدخلها في المرحلة الثالثة ، كما فعل بـ « الشارع الجديد » (١٩٥٢) اعتماداً على مادتها التي تضمنت إشارات إلى عهد الثورة . ومن ثم لم يكن بد من إبعادها عن التصنيف . وهذا ، في حد ذاته - بفتح في سلامة التصنيف - على أن الأمر الأهم هو أن الثلاثية لا تمثل حالة استثنائية وإن أمكن أن تنوهم ذلك لفضاحتها وطول الوقت الذي استغرقته كتابتها . فالأعمال الفنية - بوجه عام - ليست بنت يومها ، ولا شهرها ، ولا سنتها . ولا يعد أن تكون بذرتها الوجدانية كاتمة في سنوات الطفولة ، وأن تكون صورتها الإبداعية قد خابلت الكاتبة سنوات ومسنوات قبل أن تستوي أعمالاً مكتوبة . والمؤلف يعرف ذلك حق المعرفة ، بدليل تحليله الذكي الدقيق للعقدة النفسية الكامنة في أعمال نجيب محفوظ . فهل يظن أن الأعماق النفسية - سواء فسرناها بالعقدة أو الأسطورة - لا توجد إلا عند نجيب محفوظ ؟ من الواضح أنه قبل فكرة الربط بين الإبداع الفني - عموماً - والعقد النفسية ( ص ص ١٦٥ - ١٦٦ ) ، فكيف يتفق ذلك مع التصنيف الذي اختاره وهو يربط الظواهر الفنية بتحولات سياسية محددة والتواريخ ؟ قد يقال إن المؤلف حين يختار هذا التصنيف عند بحث الرواية بالذات ، يعتمد على العلاقة القوية بين هذا الشكل الأدبي والتحولات السياسية الاجتماعية ( وهذا ما صرح به في النص الذي أوردناه في صدر هذا المقال ) كما أنه لا يستبعد الطبيعة

بدقة الفكر ، وحدة العاطفة ، وفصاحة العبارة ، ويختلف بعضهم عن بعض في المزاج أو التوجه أو الجنس . فليس ثمة مهارة كافية في ملاحظة شيات المبادئ والأحاسيس وتحليلها وتصويرها ، حتى يأتى التعبير عنها مبتكراً ودقيقاً ودهشياً . قد نجد هذا اللون من رهاقة الفكر والإحساس والتعبير هنا وهناك في أنصج أعمال عبد الحليم عبد الله ( مثل « الليالي الصامتة » ) ويوسف إدريس ( مثل « البيضاء » و « العيب » ) ، وإن جاء غالباً من قبل المؤلف أو المؤلف الضمني ، أو الراوى مباشرة ، عوضاً عن مجيئه من قبل الشخصيات المثلثة بصورة مقننة . وأقرب من رأيناها إلى ذلك هما عبد الحليم عبد الله ويوسف إدريس . ولكن حتى عندما يظل اللون بعيداً بين ما يحققه وما يجده المرء - مثلاً - في الروايات أو المسرحيات الإنجليزية الجيدة ، أو في إحدى ومسرحيات الأربعاء الجيدة في الإذاعة البريطانية ، أو في مسرحية ممتازة ما يقدم على مسارح الـ « روست » إند . أو انظر إلى الفرق بين ما تجده في « العتيان » أو « طرق الحرية » لسارتر وما تجده في روايات أولئك الروائيين المصريين الذين وقعوا تحت تأثير الأفكار والمواقف الوجودية في رواياتهم ، فإن عملهم ينقصه رهاقة فكر سارتر وتعبيره ، لا أستسي من ذلك نجيب محفوظ نفسه ، على الرغم من نجاحه الكبير . ( ص ٤٠٧ ) .

فهذه الفقرة تبين بوضوح أن ذوق المؤلف الروائي قد انطبع بصنعة هنري جيمس ( وإن استشهد هنا بسارتر ) وليس الفرق بينهما من حيث الصنعة الروائية بعيداً عن كل حال . وهو عن هذا الذوق يصدر في معظم مآخذة على الروائيين المصريين ، كما أخذ على محمود طاهر لاشين تنقله بين العاطفية والكاريكاتورية ( ص ٧١ ) ، وعلى نجيب محفوظ نقص الدرامية في « القاهرة الجديدة » ( ص ١٧٣ ) والإملال في « السراب » ( ص ١٧٥ ) ، وعلى الشراوى التحولات المفاجئة في شخصياته ( ص ص ٢٢٨ - ٢٢٩ ) .

ولكنه - من جهة أخرى - يأخذ على فتحي غانم ( ص ٣٣١ ) وشوقي عبد الحكيم ( ص ٣٣٤ ) ونعيم عطية ( ص ٣٥٨ ) أنهم يقتبسون صنعة « الحداثة » في الرواية مع أن الرؤية « عندهم لا تتطلب مثل هذه الصنعة . فهو إذن يجعل الصنعة خاضعة للرؤية ، لا لأية معايير مطلقة . وإذا فها الذي نأخذ على الروائيين المصريين بالضبط ؟ هل نأخذ عليهم أنهم لا يملكون رؤية ؟ هنري جيمس ، أو سارتر ، أو سترندبرج ، أو نأخذ عليهم أنهم لا يتقنون « صنعة » هؤلاء ؟ وكيف نجيب عليهم نقص الرؤية ؟ أو ضعفها ونحن لا نملك معياراً لهذه الرؤية ، وكل ما لدينا هو « اهتمامات » من ناحية ، و « صنعة » من ناحية أخرى ؟ وكيف نحاسبهم على مدى إقبالهم للصنعة ونحن نعرف بأن هذه الصنعة تابعة للرؤية التي لم نهم بالبحث عنها ؟

هذه مشكلة أخرى من مشكلات المنهج .

المشكلة الأولى : تبعية أو موازنة ؟

مع أن المؤلف أسقط من حسابه مادة كثيرة ، دون حجة مقننة ، فإنه لم يلبث أن وجد المادة التي بين يديه تستعصى على

بناء على هذه الملاحظات يمكن القول إن المسلمة التي بدأ منها المؤلف (وأن تطور الرواية في مصر - وربما في غيرها أيضاً - يتبع التطور السياسي - الاجتماعي والثقافي أو يسير موازياً له) أساءت إلى بحثه كما أساءت المسلمة الأخرى (أن للبيئة الطبيعية تأثيراً جوهرياً في الإنتاج الأدبي) إلى أبحاث كثيرة التزمت بالتجديد الإقليمي أيضاً. فالمؤلف - وهو معسود - لم يكن معرضاً لعدوى العاطفية الوطنية فيما يتعلق بمصر (وكثيراً ما تكون مفتعلة) وما تستتبعه من البحث عن خصائص غامضة، وتفسيرها بعقل أشد غموضاً، ولكنه تعرض لضرر أشد؛ إذ لم يكد يتجاوز الدلالات السطحية للأعمال التي درسها؛ لأنه توهم أن هذه الأعمال تتبع التغيرات السياسية التي حدثت في مصر، وخصوصاً خلال الثلاثين سنة الأخيرة. هذا ضعف واضح في المنهج العلمي، مبنى - كما سبق الإشارة - على فهم خاطئ لعلاقة الأدب بالواقع. ومن هذا المنطلق وحده نحاسبه، وإن كنا لا ننسى أنه يؤدي - كما أتى سابقه - إلى اعتبار مصر وحده مميزة - أو على الأصح منفصلة - عن سائر أقطار العالم العربي، وهو خطأ علمي أكبر، وראה مصالاح شأن لها بالعلم.

ولكي نبقي في دائرة البحث الأدبي نعود إلى المسلمة التي اعتمد عليها المؤلف، فنلاحظ أنها تنفكر إلى التجديد من جهتين:

- ١ - علاقة «التبعية» وعلاقة «المباينة» بينهما اختلاف جوهري يقتضي اختيار واحدة منها دون الأخرى، ولو اختلف هذا الاختيار بين باحث وباحث، أو بين موضوع وموضوع.
- ٢ - التطور السياسي - الاجتماعي والتطور الثقافي ليسا شيئاً واحداً كذلك. ويعرف علماء الاجتماع هذا الاختلاف حين يتحدثون - في مديهم - عن «الفجوة الثقافية»، أي تخلف القيم الثقافية - في أحيان كثيرة - عن التغيرات الاجتماعية.

ونتناول كل واحدة من هاتين النقطتين بشيء من التفصيل فنقول: إن الغالبين بتبعية الأشكال أو الأبنية الثقافية - ومنها الأدب - للتغيرات الاجتماعية ما زالوا يجهدون أنفسهم لحل معضلات كثيرة؛ منها أن مجتمعاً أقل تقدماً يمكن أن ينتج أدبا أرقى مما تنتجه المجتمعات الأكثر تقدماً، ومنها أن الأثنا الأدبية الخالدة لا تزال تمتع الناس جيلاً بعد جيل وقرناً بعد قرن، على الرغم من تغير الظروف الاجتماعية. ولكن الغالبين بتبعية الأبنية الثقافية يلتزمون بذلك من موقف فلسفي وعلمي، يزعمون أنه صالح لتفسير كل جوانب الحياة. والحق أن مذهبهم - المادية الجدلية - يسمح لهم بتفسير كثير من الظواهر الأدبية، وإن بقي بعضها مشكلاً. ولكن الدكتور على جاد لا يأخذ بهذا المذهب، ومن ثم يعجز عن ربط الظواهر بعضها ببعض. فأهم ما تعتمد عليه المادية الجدلية هو مبدأ التناقض. وهذا يعني - في المجال الاجتماعي - وجود طبقات متعارضة وأيديولوجيات متعارضة. ومن ثم يوجد في الوقت الواحد أكثر من اتجاه أدبي واحد، مع ما يستتبعه اختلاف الاتجاهات من اختلاف

الفنية الخاصة بكل روائي؛ وإن لم يضعها في مقدمة الصورة. ولكننا نسأل: هل استقام له التصنيف حتى في هذه الحدود؟ لقد أشرنا فيما سبق إلى أن وصفه للمرحلتين الثانية والرابعة، وهما أفضل المراحل - حسب تقسيمه - بالإنتاج الروائي، كان أضييق من أن يحيط بالمادة، حتى بعد أن حذف منها ما حذف. وهذا أوان تفصيل القول في هذه الملاحظة. أما المرحلة الثانية فبعد أن يشخصها المؤلف «بالاهتمام المعين بمسألة العدالة الاجتماعية» يجد نفسه مضطراً إلى أن يقسم المادة الروائية الداخلة تحتها قسمين: قسماً يختصه لتجيب محفوظ وعادل كامل وليس عوض، وهو الذي يطبق عليه هذا الوصف، وقسماً يفرد لمحمد عبد الحليم عبد الله. وهذا يميز بصفات توشك أن تكون مناقضة لما في القسم السابق، وهي: الإحباط، والعاطفة الرومنسية، والدعابة. وكأنه يؤكد فصل عبد الحليم عبد الله عن الظواهر العامة - في تقديره - حين يقسم إنتاجه إلى «مراحل» لا تتطابق مع المراحل الأربعة التي اعتمدها، وإن اتفقت معها في العدد. وكلما مضى القارئ إلى هذا القسم زادت دهشته؛ لأنه لا يكاد يجد أثراً لذلك الانشغال بالعدالة الاجتماعية الذي رآه المؤلف السمة الأساسية للمرحلة. ولا بد إذن من إحدى اثنتين: إما أن يكون إنتاج عبد الحليم عبد الله غير ممثل للمرحلة، وإما أن يكون تشخيص المرحلة - أصلاً - غير دقيق.

أما المرحلة الرابعة فقد قسمها المؤلف قسمين أيضاً: ما قبل المودرنزم، والمودرنزم. وفي كل قسم درس «الاهتمامات» قبل أن يدرس «الصنعة الروائية». ولكن الشيء اللافت للنظر هو أن العمل الأدبي الواحد يمكن أن يدرس على أنه يمثل «لما قبل المودرنزم» ثم تدرس بعض جوانب الصنعة فيه على أنها ممثلة للمودرنزم («الرجل الذي فقد ظله» - على سبيل المثال). لقد اتبع المؤلف في الكتاب كله منهجاً تحليلياً موضوعياً، فكان طبيعياً أن يبحث العمل الواحد في أكثر من موضع، لكونه مشتملاً على جوانب كثيرة تتعلق «بالاهتمامات» أو بالصنعة. ولو أنه التزم بنموذج تحليلي، وبنى عليه النتائج العامة، ولكانت خطة حكيمية في البحث. ولكنه ينفذ نفسه من أول الأمر بمراحل زمنية، ومشخصات لكل مرحلة، تقرب أن تكون «تيارات» أو «اتجاهات» ذات مدلول سياسي اجتماعي، فكان من المستغرب أن تعد رواية ما ممثلة لتيار ما من حيث الاهتمامات، ولتأثير آخر من حيث الصنعة، ويمكن أن يجيب المؤلف عن هذا الاعتراض بأن مثل هذا التناقض واقع فعلاً في العمل الأدبي نفسه؛ فهو ينتسب إلى ما قبل المودرنزم من حيث اتجاهاته، وإلى المودرنزم من حيث اقتباسه لبعض سمات الصنعة. فنقول إن هذا إذا صح لما كان التقسيم إلى اتجاهين واردًا أصلاً، ولا سيما إذا لوحظ أن فرض المودرنزم - شكلاً - على اتجاه لا ينتسب جوهرياً إلى المودرنزم، سمة واضحة في الإنتاج المدرس كله، وفي الإنتاج العربي المعاصر عموماً، كما يقول المؤلف (مثلاً: ص ٣٥٤، ٣٥٨، ٣٥٩).

لاحظ المؤلف أن تحليل محمد عبد الحليم عبد الله لعاطفة الحب هو السمة الغالبة على إنتاجه في هذه الحقبة ، وأن تعمقه في أطوار هذه العلاقة وتأثيرها في التحايل يجعل له مكاناً متميزاً بين معاصريه . وهذا صحيح . ولعل المقارنة بين روايته الأولى «لقطة» (١٩٤٧) وروايته الثانية «بعد الغروب» (١٩٤٩) تدل على تطور ملحوظ في هذه الناحية ، كما تدل على تطور مواز في الصنعة الروائية . والذي أعرفه من زماني في العمل لمحمد عبد الحليم عبد الله خلال هذه الحقبة أنه بينما كان يكتب «بعد الغروب» قرأ «الأمر والأسود» و«ديارم» لستدال ، كما قرأ واعتراف منتصف الليل» لدهيال . ولم يكن - رحمه الله - يقرأ كثيراً ، ولكنه يقرأ متمهلاً متلوفاً مستفيداً ، ويشرب بما يقرؤه كما تمتص النحلة رحيق الزهرة . والذي أرحمه - وأثني أن يفرغ لبحسه درس - أنه انشغع بتحليل ستدال لعاطفة الحب ، كما اقتبس صنعة ديهال في «اعتراف منتصف الليل» ، والتزمها في عدد من الروايات بعد ذلك ، فكان روايه وبطل قصته ، مثل «سلافة» بطل ديهال ، إنساناً عادياً ولكنه شديد الحساسية ، شديد الذكاء ، بعيد عن الغرور ، قادر على السخرية من نفسه . لم تكن الدروس التي انتفع بها عبد الحليم عبد الله من ستدال وديهال أكثر من مصادفة ألقى بها الزمن في طريقه ، وساعدته على أن يطور فنه بالكيفية التي ارتضاها في ولعله لو التقى بغيرها لكان لها تأثير مشابه . فقد كان عبد الحليم عبد الله يحاول جاهداً أن يخرج من إسار العاطفية المسرفة التي رآها الناس في «لقطة» ، ولعل قراء الرواية العربية كانوا يتوقون أيضاً إلى تصوير أكثر ألفة وإنسانية لعاطفة الحب ، بعيداً عن الصورة المثالية في رواية مثل «زينب» (ظل الرغم من العناصر البيولوجية الداروينية في هذه الصورة) بقدر ما يبعد عن الصورة المثيرة التي نشرها كتاب أكثر إنتاجاً وأقل عناية بالفن .

أما قول المؤلف إن عبد الحليم عبد الله في «غصن الزيتون» متأثر بـ «أناكريتنا» ، اعتماداً على أن في الروايتين تصويراً لامتزاج عاطفتي الحب والبغض ، وتشبيهاً للحرب التي شنتها الزوجة على زوجها بحرب المعاصبات (ص ١٩٨) فيبدو غير مقنع ، لأن كلا المحدثين من المعاني المتداولة (كما كان نقادنا القدماء يقولون في بحث السرقات الشعرية) ، وإن صرح هذا مثل الأخذ قوله ليس بذى خطر .

#### المشكلة الثانية : تأريخ أم نقد ؟

يلو أن التاريخ الأدبي عمل يختلف عن النقد ، وإن كنا نجدهما مختلطين في معظم الدراسات . وأول ما ينصرف إليه معنى «التاريخ الأدبي» هو ذلك النوع من الدرس الذي يتناول الإنتاج الأدبي (لأمة أو لغة أو قطر) مجتمعاً ، ويحدد إطاره الزماني والمكاني . ويتم ذلك أن يبين العوامل التي أثرت فيه ، ثم يتبع ذلك أن يلاحظ تطوره . وإذا كان العمل تاريخياً أدبياً جامعاً فإنه يخص كل نوع أدبي بفصل . وهو يحتاج في تحديد هذه الأنواع وتسجيل هذا التطور إلى ما يسمى النقد الأدبي . بعبارة أخرى نحن نمارس التأريخ الأدبي على أنه تخصص بمادة الأدب ، نقصد

الاهتمامات واختلاف المدارس الفنية . وبما أن الدكتور على جاد يأخذ بتفسير أحادي للمرحلة الواحدة ، فإن الاتجاهات الخارجة عن هذا التفسير تبدو عنده أنواعاً من الشذوذ . ولو أنه رفض - من أول الأمر - فكرة التبعية واختار فكرة المسيرة ، لما احتاج أن يقيم تصنيفاته - أصلاً - على مراحل سياسية اجتماعية ؛ وهو ما اضطره إلى أن يلمس خصائص أدبية لكل مرحلة ، تتفق مع الخصائص السياسية الاجتماعية لهذه المرحلة . ففكرة المسيرة لا تقتضي أكثر من ملاحظة الصلة بين الإنتاج الأدبي والأحوال السياسية الاجتماعية . أما تصنيف الأعمال الأدبية ووصفها فإنه يكون عندئذ قائماً على تحليل الأعمال الأدبية نفسها ، تحليل لا يكتفى بدلالاتها الظاهرة دون دلالاتها العميقة .

على أن صلة الإنتاج الأدبي بالأحوال السياسية الاجتماعية لا تستوعب صلتها بالبيئة المحيطة به . وهذه هي النقطة الثانية . فهناك ما نسميه الثقافة ، والثقافة أوسع من النظام السياسي الاجتماعي ، لأنها تشمل الدين والعلم والفن والتراث والقيم وأسلوب الحياة وما يسمى النظرة إلى العالم ؛ وهذه كلها يمكن أن تسمى أبنية ثقافية عليا ، بالمقاييس إلى النظم السياسية والاقتصادية والقضائية والتعليمية الخ . وصلة الأدب بهذه الأبنية الثقافية العليا أقوى من صلتها بالأبنية الثقافية الدنيا ، لما سبقت الإشارة إليه من طبيعة إبداعه وتلقيه ، التي تتباد ، كثيراً أو قليلاً ، بينه وبين متغيرات الحياة الاجتماعية . وفي ضوء هذه الصلة ينبغي النظر - أيضاً - إلى موضوع المؤثرات الخارجية ، التي تدخل في منهج الأدب المقارن . فلو كان للمؤثرات السياسية الاجتماعية وحدها أن تتحكم في تحديد مسار الأدب لما كان للأفكار الأجنبية والأشكال الأدبية الأجنبية ذلك الأثر القوي الذي حرص المؤلف على تسجيله في مختلف فصول كتابه . وهذه الأفكار والأشكال الأدبية تنتمي إلى الأبنية الثقافية العليا الأبطأ تغيراً والأشد تماسكاً . ومن ثم فإن اقتباسها ومقلتها يتمان غالباً بصورة جزئية وتدرجية ، وكثيراً ما تتجاوز عناصر متناقضة من الثقافة المقبوضة ، أو منها ومن الثقافة القابضة ، دون الشعور بما بينها من تناقض . وهذا تفسير ما يلاحظه المؤلف من اختلاط الرومنسية بالواقعية ، في خاصية واللون المحل عند الواقعيين الأول (ص ٣٦) ، والثقافة الطبيعية بالرومنسية في «يوميات نائب في الأرياف» (ص ٤٢) ، واشتباه الواقعية بالمثالية عند الشراقوي (ص ص ٢٢٨ - ٢٢٩) .

على أن أعمق أشكال التأثير والتأثر وأكثرها نجاحاً هي أشدها خفاء ؛ لأنها هي تلك التي تختص في الأبنية الثقافية العليا دون أن تصدم شعور القاري أو المشاهد . ومن هنا كانت الصعوبة الخاصة في أبحاث الأدب المقارن ؛ فإن جوانب التأثير التي تهتم بتاريخ الأدب أكثر من غيرها يصعب إشتاباً - لشدة خفافها - إلا بقوة نصية وتاريخية موثقة . وسأضرب مثلاً لذلك بإنتاج محمد عبد الحليم عبد الله في المرحلة الأولى من حياته الأدبية ، التي امتدت منذ أواخر الأربعينات إلى أواخر الخمسينات .



الأدبية . ولعله قد آن الأوان لكي نجد أساساً مناسباً لتصنيف هذه الأعمال ، غير الأساس الزماني ، أو مكمل له .

أما انتقال المؤلف من بحث « الاهتمامات » إلى بحث « الصنعة » ( أي من هذه المحاولات المتردة لاكتشاف العالم الروائي إلى تتبع العلاقات الشكلية بين عناصر هذا العالم ) في كل مرحلة فيبدو فيه دائماً شبه انقطاع . وسيظل السؤال مطروحاً : هل الأوفق في محاولة كهذه أن تبدأ من عناصر الرؤية تنتهي إلى العلاقات بين هذه العناصر ، وبذلك تكتمل لدينا صورة العالم الروائي أو الشعري ، أو نبدأ من العلاقات ( أو الأشكال ) لتبيين الوظائف التي تقوم بها عناصر العمل الأدبي ، وبذلك نصل إلى النتيجة نفسها ؟ ولكننا على كل حال يجب أن نتناول الجانبين ( العلاقات أو الشكل والعناصر أو الوظائف ) على أنها عمل واحد متكامل .

### المشكلة الثالثة : النقد : تقويم أم تفسير ؟

إذا أعطانا التاريخ الأدبي قواعد لتصنيف المعاني الأدبية فالنقد يجب أن يعطينا قواعد لاستخلاص هذه المعاني من أشكالها . وإذا فسيظل عمل الناقد موضوعياً صرفاً ، ووصفياً صرفاً ، كعمل المؤلف الأدبي . هذا هو الحوض المأمول لكل من المعلمين . ومؤلفنا الذي نراه في الفصلين الأولين من كتابه على الخصوص مؤرخاً أدبياً يسعى لحلحلة التاريخ الأدبي عن جموده ، لا ينسى أنه أيضاً ناقد ( تأمل عنوان الرسالة ) ، ولذلك يفردي كل فصل قسماً خاصاً بالصنعة ، يتسم بالإيجال الشديد ، ربما لأنه لا يجد في روايات هاتين الحقيقتين تعقيداً في الصنعة يتطلب حديثاً مفصلاً عنها . فإذا جاء إلى الفصلين الثالث والرابع أصبح مجال القول فسيحاً للناقد ، فظهر المصطلحات الفنية الخاصة بالرواية ، كالأثر والتشويق والإرجاء وزاوية الرؤية الخ . ( ولو أنه كان من الممكن له ، هنا أيضاً ، أن يستعمل إطاراً أكثر انضباطاً ، مستفيداً بأبحاث البيويين في فن القص ) . وأهم من هذا أنه لا يزال ناقدًا تقليدياً ، يعنيه الحكم بالجودة والرداءة أكثر مما يعنيه الوصف والتفسير . والنقد - كما تصوره هنا - إدراك لعناصر العمل الأدبي والعلاقات بين هذه العناصر ، طبقاً لقواعد معلومة . ولذلك نسميه أحياناً بالنقد التفسيري . ولا يعني هذا أن العمل الأدبي الذي نتناوله بهذه الطريقة يجب أن يظهر قمة في إبداعه ، فإن التفسير لا يعطيه أكثر من قدره ، وربما لم ضالة العمل أكثر مما يبينها النقد التقليدي . فالنقد التفسيري لا يصطنع - أو يجب ألا يصطنع - عناصر أو علاقات غير موجودة في العمل نفسه . ولكن مثل هذا النقد لا يمكن إجراؤه إذا فصلنا بين العالم الروائي والصنعة الروائية ، بله أن ننظر إلى الصنعة في العمل الروائي الواحد مجردة تحت عناوين مختلفة ، طبقاً لما يسمى أحياناً « بالخيال » الروائي ، وهي أشبه بالمحسنات البديعية في بلاغتنا التقليدية : كالألحان لا قيمة له بدون دلالة ، ولا دلالة بدون وظيفة داخل تركيب كل .

بذلك أفكاره ومصادر هذه الأفكار ، ولذلك نربطه بالتاريخ العام ، ونغارس النقد الأدبي على أنه تخصص بالأشكال ، وليس له ارتباط قوي بالزمان أو المكان ، ومن ثم لا نرى بأساً بأن نترجم كتب النقد الأدبي ونحاول الانتفاع بها ، ولو لم نعرف شيئاً عن التاريخ الأدبي للغة التي كتب فيها .

ومن الغريب أن تستمر ممارستنا للتاريخ الأدبي والنقد الأدبي على هذه الصورة ، مع أن ثمة أفكاراً كثيرة طرأت على مفهومنا للأدب ، وأصبحت كالمسلمات ، وهي لا تتفق مع مثل هذه الممارسة ، وأهمها - في تقديرنا - فكرتان : أولاً أن الأعمال الأدبية لها وجودها الخاص ، فيها تضمنت من الأفكار المستمدة من عصرها ، فهي ليست مجرد مجموعات من هذه الأفكار ، بل أكثر من ذلك ، إنها لا تنتمي إلى عصر معين بقدر ما تنتمي إلى مجموع الأعمال الأدبية ككل . والفكرة الثانية أن الشكل لا يمكن فصله عن المضمون أو الفكرة - هذه هي العبارة الشائعة ، وأدق منها ما يقال أحياناً من أن مضمون العمل الأدبي هو شكله ، أو أن الشكل الأدبي ذو دلالة . وهذه الدلالة هي المقصودة من العمل الأدبي . لم يكن هاتين الفكرتين تأثير واضح في تغيير منهج التاريخ الأدبي ، بل اقتصر تأثيرهما على إشعال نار الحرب بين مؤرخي الأدب ونقادهم . فنقاد الأدب فهموا منها أن أدبية « الأدب » تنحصر في شكله ، وبناء على ذلك فهم وحدهم علماء الأدب ، أما مؤرخو الأدب فإنهم في الحقيقة مؤرخون للأفكار . في حين ظل مؤرخو الأدب ينظرون إلى النقد الأدبي على أنه شيء بعيد عن العلم ، لأنه لا يبحث في وقائع وتصل بالكتب والكتاب ، ويمكن إثباتها بطريقة يقينية أو احتمالية ، ولكنه أحكام على الأعمال الأدبية أو تفسيرات لها ، يتنافس النقاد في تناوشتها من أمكنة بعيدة ، ويظل القاريء في غنى عنها جميعاً ، لأنه إما يتحكم في فهم العمل الأدبي وتقديره إلى ذوقه الخاص .

والدكتور على جاد يضع نفسه في قلب هذه المشكلة منذ العنوان . ومع أنه يتبنى القسولة الأساسية للتاريخ الأدبي التقليدي ، ويرسم خطة كتابه على أساسها ، فهو يحاول ، بشجاعة ، أن يقدم مفهوماً مبدلاً للتاريخ الأدبي يسمح له بأن يكون نقاداً أيضاً . « فالاهتمامات » التي يجدها في كل مرحلة تقترب ، إلى حد ما ، مما يصح أن نسميه « المعاني الأدبية » ، تميزها لما عن الأفكار المجردة ، أو الأفكار العلمية ، أو الأفكار الشائعة ( مثلاً : الحب الرومنسي ، الحب المثير ، الذنب والذات ) . ولكنه - من جهة أخرى - لا يحاول أن يضع أساساً تصنيفياً واضحاً ومستوعباً لهذه « المعاني الأدبية » أو « المعاني الروائية » بمعنى أدق ، بحيث يمكن أن نقول إنه أعطانا - في أية مرحلة في مراحل - صورة واضحة عن « العالم الروائي » لهذه المرحلة ( يفرض أن تحديد المراحل كان صحيحاً من أول الأمر ) . فالتاريخ الأدبي هو ، في النهاية ، تصنيف للأعمال

## إدوارد سعيد العالم والنص والناقد (١٩٨٣)

عرض: فزيال جبوري عزرو

في قراءتنا في العلوم الإنسانية نفع بين حين وآخر على كتاب يثير فينا التأمل ويدفعنا دفعا إلى الاستزادة من المعرفة ؛ فهو يفتح شهيتنا إلى الاستطلاع العلمي والتحصيل الفكري . كما أننا قد نكتشف أحيانا في مطالعاتنا في الأدب قصيدة تحرك عواطفنا أو تلهب وجداننا أو تتقدمس هواجسنا ، وقد نبدا رواية تشدنا شدا ، ونحتلنا احتلالا ، فنؤجل كل التزاماتنا لتتابع سطورها كما لو كانت رسالة من عزيز غائب ...

أما الكتاب الذي نقوم بعرضه فيجمع على امتداد صفحاته وفي كل فصل من فصوله بين هذين الضربين من المتعة النفسية ؛ فهو مثير عقليا ومؤثر وجدانيا ... وبالرغم من أنه يتعرض للقضايا في النقد والثقافة من أعقد ما يكون ومن أكثرها استغلافا ، فإن مؤلف الكتاب لا يفقد لحظة واحدة قدرته على التواصل مع قارئه وتشويقهم ؛ هذا مع العلم أنه لا يسطع مقومات الفكر الذي يتعامل معه ، ولا يقدمه في قوالب جاهزة . فهو كتاب يعالج أمورا صعبة بأسلوب مكثف لغة وتركيبا ومجازا واستشهادا ، ومع هذا فهو يحرك في القارئ رغبة إدراك الصعب ، وشهوة النغمة إلى أعماق المتنوع .

مساجلات نقدية مع معارضيه على صفحات الجرائد اليومية والمجلات الأدبية . وما أنه يهاجم الهيمنة الثقافية والسلطة الفكرية ، فقد وقتضه المؤسسات المهيمنة والجماعات المحتكرة ، وعلى رأسها العصاة الصهيونية .

يشغل إدوارد سعيد الآن منصب رئيس قسم الأدب المقارن في جامعة كولبيا في نيويورك ، كما أنه يشغل كرسي «بار» في الأدب الإنجليزي ، وهو يشارك فؤاد مغربي في رئاسة تحرير فصلية الدراسات العربية Arab Studies Quarterly ، وهي مجلة تشرها المؤسسة العربية ورابطة العرب خريجي الجامعات الأمريكية في الولايات المتحدة . كما أنه مستشار تحرير كثير من المجلات النقدية . ولسعيد كمدرس شهية منقطعة النظير ؛ ففي الفضول المفتوحة تملأه قاعة التدريس ، ويقبل على محاضراته حتى أسألته من فروع وجامعات أخرى ؛ لأنه محاضر

وقبل أن أستعرض جوانب هذا الكتاب الخصب : العالم والنص والناقد<sup>(١)</sup> ، أود أن أقدم للقارئ نبذة عن خلفية هذا الكتاب وعن سياقه ؛ فالكتاب فصل في جدلية ذاتية داخلية ، كما أنه فقرة في حوار عام في النقد والعلوم الإنسانية . فلنبدا بمكانة الكتاب بين أعمال المؤلف ، وموقعه في الحوار الدائر .

### الحوار الدائر الداخلي

لقد أصبح إدوارد سعيد - وهو من مواليد القدس ، وخريج مدارس فلسطين ومصر وجامعات الولايات المتحدة - أسسا معروفا ، عربيا وعالميا ، في الأوساط الأكاديمية والجماعية على السواء . فالصحف والإذاعات في الغرب تتسابق إلى استكثابه ونقل تعليقاته ، ولكن هذا لا يعني أن آراءه مقبولة في كل الأوساط ؛ فهو يثير ردود فعل حادة ومختلفة ، ويدخل في

الوعي وغرضها تحرير الإنسان من عبوديته واغترابه ، سواء كانا نتيجة فخر خارجي أو داخلي ، مادي أو فكري . إن كونراد - موضوع كتاب سعيد الأول - أديب عالمي كتب بالإنجليزية ، إلا أنه بولندي الأصل والنشأة ؛ فهو يمثل النازح بكل موموه ومستويات منظوره المشابكة ، كما أن الكثير من قصصه ورواياته تقع في الشرق أو في أفريقيا ؛ فهو قد اتخذ العالم ساحة خياله السردى ، محاولاً احتواء العالم بكل تبايناته وتناقضاته . كما أن كونراد لم يكن متفجعاً في وصفه لما يحدث عند اللقاء بين الشرق والغرب ، بل كان يدين التوسع الإمبريالى في قصصه الرمزية ، ويثمن اللغة بتزوير التجربة الإنسانية وتحريفها . وبهذا يصبح كونراد بغربة ووعيه ، بازدواج رؤيته ونزوعه إلى الشمولية ، يحسه المرفف ، بطاقة اللغة وخطورتها ، نموذجاً للإنسان المعاصر والتحديات التى تواجهه .

أما الكتاب الثانى البدايات فهو يؤكد أهمية نقطة الانطلاق في تشكيل ظاهرة ما ، وفي رسم معالمها ، وهو ينتج إلى الاختواء الزمانى بين الماضى والحاضر عبر مسيرة تربط بين التشكيلات الروائية والتطورات السوسيوولوجية في المجتمع الغربى . فبعد أن تعامل سعيد مع أديب معين في كتابه الأول ، شارحاً العلاقات الجدلية بين القاص وحياته الخاصة ، نجده يتعامل في كتابه الثانى مع أدب معين ، شارحاً العلاقات التى تربط الرواية بالمجتمع في فترة معينة . أما الاستشراق فبالرغم من أن هناك عشرات المقالات التى تقوم بعرضه فإننى لم ألق إلى الآن على عرض يربطه بما سبقه من أعمال المؤلف ، وبصورة خاصة بكتاب البدايات ؛ وفيه يقوم سعيد بسبحث ظاهرة الاستشراق ، راجعاً إلى أصولها وبداياتها ، كاشفاً عن أغراضها ومقاصدها ، وكيف أنها تشكل موضوعها (الشرق) أكثر مما تفحصه . والغرض من كتاب الاستشراق ليس فضح أساليب المستشرقين ونياتهم فقط ، وإنما كسر الحواجز وهمد الأسوار التى تجعل من الشرق «جيتو فكري» . ويفتح هذه الثغرة في المؤسسة للاستشراقية - وسعيد ليس الأول في نقد الفكر الاستشراقى ولكن أكثر النقاد أثاراً - يكون سعيد قد مهد لدراسات تسعى إلى آفاق جديدة ودعمها في الوقت نفسه .

أما كتابه عن القضية الفلسطينية فهو الوجه الإيجابي لنقده الاستشراقى ؛ ففيه يقوم بدراسة قضيتة إنسانية وسياسية ، ويبين أبعادها وتاريخها ، مقدماً بذلك مثلاً لكيفية التعامل مع موضوع «شرقى» . وفي كتاب تغطية الإسلام يقوم المؤلف بنقد الصحافة الأمريكية ودورها في الإعلام في العالم الإسلامى ، وتقديم صورة مسطحة عنه ومشوّهة . وفي هذا الكتاب يحتاج سعيد شبكة من الشبكات التى تشكل الرأى العام وتهمين عليه . فبعد أن هتك سعيد في كتاب الاستشراق إفلاس الأكاديميين المستشرقين (طبعاً مع بعض الاستثناءات) ، يقوم في هذا الكتاب

مبهر ، كما أنه لا يكرر نفسه ؛ فهو يجد باستمرار ، يستمد مادة غاضباته من آخر ما جدّ في الأدب والنقد والفكر ، مقارناً ذلك بروائع الأعمال الأدبية في الغرب والشرق ، مستشهداً بأهميات الكتب النقدية والفلسفية ، متحدثاً بطلاقة ويسر ، متدججاً بكل جوارحه في المضغلات الإنسانية التى يكشف عن تفاصيلها الدقيقة ببراعة ، يستفز طلابه بقدر ما يستجيب لهم ، بحيث إن المستمع يحس بأنه يشارك في دراما ذهنية تقوم بتطهيره من أدران البيروقراطية الأكاديمية .

لقد نشر سعيد كتباً عدة ، تُرجم بعضها إلى الفرنسية والعربية والعبرية ، ونال بعضها جوائز قيمة ، كما أنه كتب مقالات لا حصر لها . وسأكتفى في هذا المجال بالتعليق على الكتب التى ألفها ، مع ذكر كتابين قام بجمع مادتهما والتقديم لها : العرب اليوم والبيدائل للنقد (١٩٧٣) مع فؤاد سليمان<sup>(١)</sup> ، والأدب والمجتمع (١٩٨٠)<sup>(٢)</sup> . أما مؤلفاته فهي كما يلي :

- ١ - جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية (١٩٦٦)<sup>(٣)</sup> .
- ٢ - البدايات : القصد والمنهج (١٩٧٥)<sup>(٤)</sup> .
- ٣ - الاستشراق (١٩٧٨)<sup>(٥)</sup> .
- ٤ - القضية الفلسطينية (١٩٧٩)<sup>(٦)</sup> .
- ٥ - تغطية الإسلام (١٩٨١)<sup>(٧)</sup> .
- ٦ - العالم والنص والنقاد (١٩٨٣) .

أما الكتاب الأول فهو يجمع بين خيال القاص كونراد وبين ظروف حياته عبر دراسة لقصصه ورسائله . ومادة هذا الكتاب مستقاة من الرسالة التى قدمها سعيد للحصول على الدكتوراه (هارفرد ، ١٩٦٤) وعنوانها «رسائل كونراد وقصصه القصيرة» . أما الكتاب الثانى عن البدايات فيربط بين نية الكاتب ومنهجه الأدبى ؛ وقد كان حدثاً مهماً في النقد المعاصر ، خصصت له مجلة دياكروتيس Diacritics عدداً خاصاً ؛ وفيه عالج كبار النقاد مفاهيم سعيد في الكتاب المذكور<sup>(٨)</sup> . أما الكتاب الثالث عن الاستشراق - وقد ترجمه الشاعر والنقاد كمال أوبودي إلى العربية - فقد أثار نقاشاً حامياً ، وفتح باب مراجعة ظاهرة الاستشراق ومفهوم الموضوع<sup>(٩)</sup> . العلمية . أما الكتاب الرابع فهو عن القضية الفلسطينية من منظور إنسانى وتاريخى ؛ ويبحث سعيد في كتابه الخامس عن دور الصحافة في تشويه الواقع الإسلامى وتعمية الجماهير ؛ أما الكتاب السادس الذى نحن بصدد عرضه فيمثل آخر ما كتب مؤلفنا العزيز الإنتاج عن دور النقد في المجتمع . ويمكننا أن نقسم أعمال سعيد إلى ثلاثين ؛ ثلاثة شرقية تحوى الاستشراق والقضية الفلسطينية وتغطية الإسلام ؛ توازيها ثلاثة غربية : كونراد والبدايات والعالم . لكن هذا التقسيم يتعامل مع الموضوع ، ولو تجاوزنا ذلك إلى القصد لوجدنا أن كل أعمال سعيد تنبع من الرغبة في الربط العضوى ، في التلاحم الثورى بين ألوان النشاط الإنسانى المختلفة . ففي كتاباته نجد الحنين الخفى إلى التكامل الخلاق ، إلى جدلية إبداعية أداتها

جهة، ومن جهة أخرى يمكننا أن نرصد انحناءات في هذه المسيرة في شكل انعطاف بما سمي بـ «ما بعد البنوية» Poststructuralism، أو في شكل نكوص بما سمي بـ «التفكيك» Deconstruction. وكل من «ما بعد البنوية» و«التفكيك» يمثل موقفاً من النقد أكثر منه مدرسة أو منهجاً متماسكاً. فما بعد البنوية تذهب أبعد من البنوية التي ركزت على البناء النصي ووحدة، وانصرفت عن الجوانب الأخرى من الظاهرة النصية. وتحاول ما بعد البنوية توسيع آفاق البنوية. أما التفكيك فيرى في النص توتراً وتناقضاً إيديولوجياً لا بنية محددة؛ ويرى أن القراءات التقليدية للنصوص تعتمد على انتقاء دلالة معينة دافعها إيديولوجي؛ بمعنى أنها قراءات غايتها تحجيم النص ليعزز النظام المقيّد. وبناءً على ذلك ينبغي للنقاد التفكيكي - إن جاز التعبير - هدم الإجماع السائد على دلالة النصوص لا ليستبدل به دلالة جديدة، بل لتعريته بشكل يوضح أن الصراع الداخلي في النص لا يسمح بالجزم بمعنى ما، وإنما يسمح بتعدد إمكانيات المعاني؛ أي، بعبارة أخرى، أن النص ساحة تباينات لا بيانات؛ ساحة تفجير المعاني لا حصرها. وأعلام هذا النهج لا يقتصرون في تفكيكهم للنصوص على الأدب، بل يصلون إلى الفلسفة وغيرها من العلوم الإنسانية. وقد شهدت الأعوام الأخيرة رواج النزعة التفكيكية. وقد ساعد على ذلك تبني قسم الأدب المقارن في جامعة ييل لهذا الاتجاه، متأثرة بمشى النهج جاك ديريدا Jacques Derrida، وهو ناقد - فيلسوف - شاعر في آن واحد. كما أن الحركة النسائية الراديكالية - برفضها للتراث باعتباره تعبيراً عن الهيمنة الذكورية، والمجتمع المعنى على نظام الأبوة - وجدت في التفكيك نهجاً ملائماً لبرنامجها<sup>(١١)</sup>.

وقد يستنكر بعض القراء العنصر الهدمي في التفكيك، ولكنه أحياناً قد يكون ضرورياً؛ فعندما يكون الموروث سيقاً مسلطاً يهدد انطلاق الفكر وحرية، حينذاك لا بد من زعزعة البناء المعرفي لكثيراً ما تفتح آفاق جديدة. فمثلاً علم الكيمياء الحديث كان لا بد له من أن يفكك مفاهيم السيمياء قبل أن يتطوّر؛ كان لا بد له من أن يهدم الكيمياء الخرافية التي تصور إمكان تحويل المعادن الخسيسة إلى الذهب، قبل إحلال الكيمياء العلمية مكانها. وككل منهج نظري، يبقى التفكيك - كثيره - خطراً في يد من لا يعرف كيف يستخدمه أو أين يعصمه، كما أنه يبقى عاجزاً عن تقديم البديل.

وخلال هذه السنة الدراسية ١٩٨٢ - ١٩٨٣ جرت مساجلة على صفحات المجلات بين هارفرد وييل حول قضية النقد؛ فقد كتب ولتر جاكسون بيت Walter Jackson Bate مقالاً في مجلة هارفرد هاجم فيه نهج جامعة ييل وبصورة خاصة التفكيك، وكيف أنه قد جعل من النقد لغة خاصة لا يكاد يفهمها أحد، وأنه يتعامل مع نصوص ليست في صميم الأدب<sup>(١٢)</sup>. ومصاحب

بفضح المؤسسات الصحفية؛ وبذلك ينتقل في استراتيجيته من ميدان الخاص والأكاديمي إلى ميدان العام والصحفي.

أما كتابه الأخير **العالم والنص** والناقد فهو يمثل في ديالكتيكية الذات حلقة تدور حول نقد النقد، موضحة موقع النقد على خارطة ألوان النشاط الإنساني، داعية إلى استراتيجية نقدية فعالة، لا تكفي بقراءة النصوص وتحليلها وتصنيفها، بل إدخال هذه النصوص في علاقات تسهم في جدلية تحرير الإنسان.

### الحوار النقدي المعاصر

ولكي ندرّك الخلفية العامة التي تحيط بهذا الكتاب، يكون من المفيد أن نرجع إلى المساجلة الحالية بين جامعة هارفرد Harvard وجامعة ييل Yale في النقد. ولا يخفى على القارئ أن تاريخ النظرية الأدبية والنقد الأدبي في القرن العشرين من أكثر الحقول المعرفية إثارة؛ فقد حصل فيها تحولات وتقلبات عدة تعكس إلى حد كبير ما يجري في العلوم الإنسانية الأخرى. فعندما كان علم الاجتماع سابقاً اندفع النقد إلى الاستفادة من مقاهيمه؛ وعندما برز عالم الألسنية الحديث استعار النقد مصطلحاته وتأثر بنظرياته، وعندما بهر العالم الأثنولوجي ليثي شروس بكتابات عن أساطير العالم الجديد، بحث النقاد عن الأسطورة في الأعمال الأدبية؛ كما أن إحياء الكتابات الفلسفية في النقد والبلاغة قد أدى إلى أبحاث في الأدب تؤكد شبكة العلاقات الداخلية وبنية النص. ولورجعنا إلى بدايات الثورة النقدية في القرن العشرين لوجدنا أنها في الأساس مرتبطة بالرغبة أو الطموح في تفسير ما أنتجت الثورة الأدبية؛ فالأدب الرمزي ومن بعده الأدب السريالي أحدثا انقلاباً في القواعد الأدبية كان لا بد أن يعقبها ثورة في النقد حتى يستطيع أن يتعامل مع هذه النصوص المبتكرة والعصية على التفسير. وأول من بدأ الثورة النقدية هم الشكليون الروس في موسكو ولينينجراد، حيث أነعت حركتهم في العشرينيات<sup>(١٣)</sup>، ثم انتقلت إلى تشيكوسلوفاكيا، حيث تشكلت مدرسة براغ البنوية، ومنها انتقلت إلى فرنسا والولايات المتحدة، وقد تأقلمت وتلونت بالمحيط الجديد. وتشعبت الفرق النقدية، فعُرف النقد الجديد في الأربعينيات والخمسينيات، كما عُرفت البنوية في الستينيات والسبعينيات. ولُقِّحت البنوية بأفكار سوسر Saussure فعُرفت بالسيمولوجيا، كما لُقِّحت بأفكار الفيلسوف الأمريكي بيرس C. S. Peirce وعُرفت بالسيميوطيقا، ثم لُقِّحت في الاتحاد السوفيتي وأوروبا الشرقية بنظريات الفيلسوف المنطقي البولندي ألفريد تارسكي Alfred Tarski وعُرفت بمدرسة تارتو والسيميوطيقا السوفيتية.

ويمكننا أن نرصد خطأ متداً من الشكلية إلى البنوية إلى السيميوطيقا (بترغاتها الأوروبية والأمريكية والسوفيتية) من

leton إلى تفرد صوت سعيد النقدي واستقلاله الفكري ، كما أنه أطلق على اتجاه ريشاثير النقدي : « ما قبل البنوية وبعدها » (١٤) .

وربما كان سعيد عصياً على التصنيف لأنه لا يخرط في مدرسة نقدية معينة ، بل له تصوره الخاص . فموقف سعيد من النقد هو أنه لا يمكن أن يتوقف عند إنجازات اتجاه ما ، أو يندرج تحت راية مدرسة ما ، وإنما يجب أن يكون النقد ناقداً لنفسه ، معرّفاً بنواقصه . وما يسعى إليه سعيد هو خلق وعي نقدي أو ملكة نقدية لا مريدتين وأتباع . وعنده أن النقد اكتشاف مستمر لأوجه المحدودية وتقويمها . وقد قامت الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية بعرض كتاب سعيد حال طرحه في الأسواق . وأشادت جريدة عالمية بالكتاب على أساس أنه يوفق بين أحسن ما في النقد التقليدي وبراعة المناهج الجديدة (١٥) .

### النقد العلماني

والآن ، وبعد هذه المقدمة التي كان لابد منها لنستعرض أقسام هذا الكتاب ، وهي اثنا عشر فصلاً (٣٢٧ صفحة ) ، تبدأ بالمقدمة وعنوانها « النقد العلماني » وتنتهي بخاتمة عنوانها « النقد الديني » ، وبين المقدمة والخاتمة الفصول التالية :

- ١ - العالم والنص والناقد .
- ٢ - فوضوية سوفيت المحافظة .
- ٣ - سوفيت مُفكرًا .
- ٤ - كونراد : العرض القصصي .
- ٥ - في التكرار .
- ٦ - في الإبداع .
- ٧ - الطرق السلوكية وغير السلوكية في النقد المعاصر .
- ٨ - تأملات في النقد الأدبي الأمريكي « اليساري » .
- ٩ - النقد بين الثقافة والنظام .
- ١٠ - النظرية النازحة .
- ١١ - ركون شواب ورومانسية الفكر .
- ١٢ - الإسلام والفيلولوجيا والثقافة الفرنسية : رينان وماسيونيون .

سأبدأ أولاً بالقول إن القارئ يمكن أن يقرأ كل فصل على حدة ؛ فهو وحدة متكاملة ؛ فالذي يود أن يقرأ عن كونراد مثلاً يمكنه أن يرجع إلى الفصل الرابع ، أو إذا أراد القارئ أن يطلع على موضوع الإبداع فيمكنه قراءة الفصل السادس فقط ، إلا أن هناك امتداداً تكاملياً بين كل الفصول ، يعطينا بنية الكتاب وديالكتيكيته . وقبل أن ندخل في تفاصيل الكتاب يجدر بنا أن نصنفه ؛ فهو دراسة في نقد النقد ، وفي دور النقد الاستراتيجي في المجتمع ؛ وهو يتعامل مع النقد الحديث ابتداءً من القرن

المقال أستاذ كبير في جامعة هارفرد ، له كتب قيمة في سيرة كيتس John Keats وسيرة جونسن Samuel Johnson ، وهو الآن يقوم بتحقيق أعمال كوليريدج النقدية . وفي هذا المقال يدین صاحبه تصاعد المد التخصصي ونهجه الاعتزالي ، ويفتقد في هذا النهج شمولية تراث النهضة الذي كان يجمع بين التجربة الحياتية بأبعادها التاريخية والفردية . وهو يرى أن الثورة النقدية قد أزاحت القيم التقليدية المتعارف عليها في البرامج الدراسية ، بدون أن تحل محلها شيئاً مقبولة . ويقول صاحب المقال إنه يتعاطف مع البنوية فقط من الاتجاهات الجديدة ؛ وذلك لأنها تتعامل مع الكليات ، ويسمى نفسه بالرغم من نهجه التقليدي « بنوياً قليلاً » . أما التفكير فيرى فيه انحرافاً يجمع بين عناصر تحليلية بنوية وبين نزعة عدمية . وهو بأسف لرواج التحليل التفكيكي ولا يرى فيه ابتكاراً بل صياغة جديدة لنزعة التفكير ، التي شاعت قديماً عند الفلاسفة الإغريق السابقين لسقراط ، وردُّ أفلاطون عليهم ، كما أنها برزت عند فلاسفة مثل هيوم ( ١٧١١ - ١٧٧٦ ) David Hume وقد ردَّ عليهم كانط ( ١٧٢٤ - ١٨٠٤ ) Immanuel Kant ولهذا فهو لا يرى داعياً للتفكيك والتفكيك اللذين يقومان بخلق فراغ معرفي . وينتهي صاحب المقال إلى الدعوة إلى دراسات في الأدب ، تجمع بين النص وسيرة مؤلف النص ، وتركز على النصوص الأدبية الشهيرة في الغرب وعلاقتها بالتجربة الإنسانية .

وقد ردَّ مثل النهج التفكيكي بول دي مان Paul de Man وهو رئيس قسم الأدب المقارن في جامعة ييل عليه ، كما دافعت عن هذا النهج الأستاذة بربارا جونسن من جامعة ييل - وهي مترجمة لديريدا - بقولها إن التفكير نتج نقدي وليس عديمياً ، ومع أنه يمثل ديالكتيكية سلبية فإنه يكشف عن التناقض المكبوت الذي يشكل النص . وهي ترد على الأستاذ « بيت » بقولها إن مفهومه للتجربة الإنسانية يقتصر على تجربة الرجل الأبيض المتمنى إلى هارفرد (١٦) .

إن كان هذا النقاش العلني يدل على شيء فهو أن هناك أزمة في حقل النقد ، ويمكننا أن نلخص النقد العام الموجه إلى جامعة ييل تحت باب الإفراط في التنظير إلى درجة العبث ؛ أما النقد الموجه إلى جامعة هارفرد فهو الإسراف في التقليدي إلى درجة إهمال كل التطورات النظرية في الأعوام العشرين الأخيرة . ولكن ما موقف نقاد جامعة كوليبا ، حيث يدرس سعيد ؟ تتقاطع في كوليبا التقليدية مع الطليعية ، وفيها نقاد عالميون إدوارد سعيد ، ومايكل ريفاتير ( رئيس قسم الأدب الفرنسي ) Riffaterre مع زيارات دورية لكل من ترفتان تودوروف Todorov وجوليا كريستيفا Kristeva ( وهما من أوروبا الشرقية ) . ويبدو أن سعيد وريفاتير عصبيان على التصنيف . لقد أشار الناقد الإنجليزي الماركسي تيري إيجلتون Terry Eag-

للإنسانية ، كما أنها تجاوزت انغلاق التخصصات للتعامل مع العقل الإنسان والنشاط الإنسان ككل . إلا أن هذا المد التوري قد انحصر ليحل محله نوع من المكوف على التصوعية ، مما باعد بين المفكرين وعزله عن قضايا مجتمعهم . ويرى سعيد أن هذه النزعة الانتزالية تقاطع مع زعامة الرئيس « ويجن » في الولايات المتحدة . ومما يبنه إليه سعيد في الكتاب هو العلاقة الحميمة بين النص وموقعه في المجتمع ، والواقع السياسي والاجتماعي ، بما فيه من قوى السلطة وقوى المقاومة . ويصر سعيد على أن هذه القوى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار في النقد والوعي النقدي . وليثبت سعيد وجود تلاحم بين النقاد ونقده ، وبين المحيط والظروف التي يجد نفسه فيها . . . يجادل ويستشهد بأعمال نقاد كبار ، ويبين كيف أن هذه العلاقة ليست بالضرورة علاقة انسحاق وعماشة . . بل قد تكون علاقة على درجة من التوتر والتحدى . إن سعيد لا يقول ذلك بالباشرة التي قلناها ، ولكنه يستهدفها ؛ وهنا تكمن منهجية سعيد الموجودة دائماً وإن كانت متوارية . ففي أمثله المستقاة من ثقافته الواسعة نجد انتقالاً - يجادل إلينا أنه اعتباطي - من ثقافة إلى أخرى ، من حقبة تاريخية إلى غيرها ، إلا أنه بحث القاريه أولاً على استقاء أمثلة من مختلف الحضارات والحقب التاريخي ، وثانياً يجرى القاريه فكرياً على البحث عن العلاقة التي تربط بين ناقد وظروفه ، سواء كان ناقداً يمينياً أو يسارياً ، طليعاً أو تقليدياً ، في محيط غربي أو شرقي ، الخ ، فالعبرة عند سعيد تكمن في العلاقة . ولهذا فهو يسرد أمثلة مختلفة كل الاختلاف ، إلا أنها متوازية على صعيد العلاقة .

ويرجع سعيد إلى ثلاثة نقاد : إيريك أويرباخ Auerbach وماثيو أرنولد Arnold وميشيل فوكو Foucault فالأول قال بنفسه إن غربته في استانبول دفعت إلى تأليف كتابه الشهير المحاكاة Mimesis ؛ فحينئذ إلى الحضارة الغربية ، واستحضار تاريخها ، قد أدى إلى مشروع تاريخ المحاكاة في الأدب الغربي . ولأن أويرباخ كان يكتب في الغرب لما خطر بباله أن يؤلف هذا الكتاب الطموح . كما أن الحشد المائل من الكتب الأدبية والدراسات النقدية في مكتبات الغرب كانت ستحول دون إتمام هذا الكتاب . وهكذا نجد أن الغربية مسئولة عن انطلاق الفكرة واكتمال المشروع . أما ماثيو أرنولد فقد نظر لعلاقة المجتمع والثقافة في كتابه الشهير : الثقافة والفوضى Culture and Anarchy . وهو يرى أن دور الثقافة هو هيمنتها الفكرية على المجتمع . ولهذا فعنده أن الولاء للدولة مهم ؛ فعبير سلطنتها ومؤسستها تحافظ الثقافة على المجتمع من الفوضى والأخلاقية كما يفهمها أرنولد . أما موقف المفكر فوكو فهو أن الثقافة شبكة سلطوية ، تمنع كل من يجالها من التعبير أو التجذر في المجتمع ؛ ولهذا تحكم على كل من يواجهها أو يعارضها بالشذو والنقص ؛ أي أن الأخير يبقى خارج « الثقافة » . ويرى سعيد أن مفهوم « فوكو » للثقافة غير منطوف ، ويستدل على ذلك بأمثله

الثامن عشر إلى الثمانينيات من القرن العشرين . ويقوم الكتاب برسم خارطة مجسمة للنقد الحديث بأبعاده التاريخية ، موضحاً الاختلاف بين ما يراه النقاد وما يعجزون عن رؤيته ، رابطاً بين المضغلات النقدية المعاصرة وإسهام المفكرين الكلاسيكيين والعرب في إلقاء ضوء عليها . وكتاب سعيد ليس دراسة تاريخية عادية ؛ فهو لا يقوم برصد التغيرات ، منتقلاً من قرن إلى قرن يليه ، وإنما يستعرض المفاهيم النقدية الرئيسية في الحضارة الغربية وتشكلاتها ؛ فالتاريخ النقدي عند سعيد ليس خطأ وإنما نسيجاً يقوم المؤلف بفرز خيوطه المتشابهة ، شارحاً نوعية تركيبه وموتيفاته ، ومواقع ثغراته وشقوقه . وهو في كل هذا يوظف معارفه الموسوعية ، وعمقه الفلسفي ، وأسلوبه السلس .

تستخدم المقدمة والخاتمة في كتاب سعيد مصطلحي النقد العلماني والديني ؛ فلنعرف إذن ما يقصد المؤلف بهما . إن النقد العلماني بالنسبة لسعيد هو النقد الموجه إلى الأمور الدنيوية ، ومن ثم فهو قد يدخل في إطار التاريخي والنسي والتحول . أما النقد الديني فعل العكس ؛ هو الدخول في إطار اللا تاريخي والمطلق والثابت . ويلزم النقد الديني التعامل مع النصوص الأدبية وكأنها مقدسة وثابتة ، كما أنه يتعامل مع المدارس النقدية وكأنها نخل أو يمل . وهكذا نرى أن ما يقصد سعيد باستخدامه للعلماني والديني هو التمييز بين موقفين ؛ أحدهما يرحب بالراجعة والتصحيح والتشكيك ، والآخر يصبر على الحفظ والولاء واليقين . ويمكننا ، أن نقول إن سعيد يستخدم المصطلحين استخداماً مجازياً ، أو - على الأقل - هو يتوسع في استخدام دلالاتهما .

يبدأ سعيد مقدمته بالتعريف بغرض كتابه فيقول إنه يطمح إلى تجاوز أشكال النقد المعاصر ، وهي :

- ١ - النقد العمل كما تقع عليه في عرض الكتب أو الصحافة الأدبية .
- ٢ - التاريخ الأدبي الأكاديمي ، وهو امتداد لتيارات القرن التاسع عشر في الأبحاث .
- ٣ - تفسير الأعمال الأدبية وتلويقها على نحو ما يجري على العموم في الأوساط الأكاديمية .
- ٤ - النظرية الأدبية الجديدة نسبياً .

ومع أن إدوارد سعيد قد أسهم في كتاباته في كل أشكال هذا النقد ، فإنه بكتابه المذكور يحاول تجاوزها جميعاً . كيف يتجاوزها ؟ يرى سعيد أن أشكال النقد المعاصر قد أسهمت في تقريب النصوص الأدبية وتلويقها وإدراكها ، إلا أنها - لتخصصها ومنصتها تجاه ما يجري في المجتمع - قد أصبحت منزلة ومنفصلة عن التاريخ والمجتمع . فالنظرية الأدبية في أوروبا ، كالبنيوية والسيوطيكا والتفكيك ، كانت ثورية في الستينيات ، تتحدى المؤسسات الجامعية والمفهوم البورجوازي

ينتقى . وبهذا يستغل سعيد ثنائية الطبيعة/ الثقافة ، الدارجة في علم الأنثروبولوجيا . فالإنسان يختلف عن غيره من الحيوان لقدرته على اكتساب العلم والثقافة ، أما الموروث والغريزي فهو ما يشارك الإنسان فيه الحيوانات الأخرى . ويرى سعيد أن هذين النمطين النظريين قد يتلاسان في الواقع ؛ فأحياناً يصبح الانتساب - سواء كان مهنيًا أو سياسيًا أو فكريًا - ذا طابع نسبي هرمي سلطوي ، يدين بالولاء الأعلى ؛ وعند ذلك يصبح الانتساب مسخاً وشكلاً آخر من أشكال النسب .

ويتوسع سعيد بتقديم أمثلة أدبية عن تداخل رابطتي النسب والانتساب عند المفكرين . فروائع مثل عوليس لجويس ، والأرض الخراب لإليوت ، وفي أعمال بروس ومالارميه وهوكينز ، نجد الاستخدام المجازي للعقم ، حيث تقتل في معنى الفشل في إنجاب ذرية إلى الفشل في إنتاج أثر فكري أو ثقافي . ويضيف سعيد أن الانتجاب والنسل يردان بصورة ظاهرة أو مستترة ، صريحة أو ضمنية ، في أعمال رواد مثل فرويد ولوكاش . أما عند إليوت فنجد أن الجذب والعقم والعجز ، أي فكرة غياب النسب ، تسيطر على الأرض الخراب ، ولكنها تستبدل بها فكرة الانتساب في قصيدته : «أربعة مقامات رباعية» Four Quartets . ففيها يكتشف إليوت الإيمان المختار الذي يعوضه عن العائلة المفقودة . وهذا الانتقال من رابطة النسب إلى رابطة الانتساب كثيراً ما يرد في الأدب المعاصر ؛ فسعيد يتفق مع إيان وات Ian Watt في أن أدباء مثل لورنس وجويس وباوند كان لابد لهم من قطع الروابط العائلية والطبقية والمحلية والعقائدية قبل أن يحققوا التحرر الفكري والروحي ؛ كما أن أدباء مثل كونراد وأليوت وهنري جيمس تبشروا هويات جديدة بنزوحهم عن أوطانهم . وأما موقف لوكاش الماركسي فهو أن التحرر الحقيقي من ربة القوالب المحيطة والمُجَرَّدة لا يتم إلا عبر الوعي الطبقي . ويرى سعيد أن هذا الانتقال من رابطة النسب إلى رابطة الانتساب يتساوى فيه المفكرون الماركسيون والفرويديون ، إلا أنهم يظلون يحفظون بشيء من رابطة النسب في شكل آخر ؛ فالخزب القائد ، أو زمرة علماء النفس ، تعوّض عن سلطة السلف التقليدية . ويضيف سعيد أن هذا التحول الذي يرصده من النسب إلى الانتساب ، يقابله عند علماء الاجتماع الألمان الانتقال من الجماعة Gemeinschaft إلى المجتمع Gesellschaft.

إن ما يرمي إليه سعيد هو نقد الاحتكار الثقافي الذي يحدد نطاق الأبحاث وأبعاده . وهكذا نجد أن كتاب سعيد الأخير يشكل امتداداً بشكل أوسع لكتاب الاستشراق ، مع الفارق . ففي «الاستشراق» رفض لمنطلقات الاستشراق ، وهدم لسلطتها الفكرية ؛ أما في معالجته للنقد المعاصر في كتابه الأخير فهو لا ينكر ثورته وطليعيته ، إلا أنه يجارب تفوق هذه الثورة في أبراج عاجية ، وانفصالها عن قضايا المجتمع إلى عالم

من كتابات القرن التاسع عشر ، ليسرهن كيف أن تصورهم للشرقي عموماً ، وللمهند بخاصة ، يدل على أنهم يرون الآخر خارجاً عن نطاق الحضارة الأوربية وأنه - من ثم - أدنى وأسط . ومن المفارقة أن نجد الفيلسوف ميل Mill في دراسة الشهيرة : في الحرية On Liberty يستثنى الشرقيين من حق الحرية !

ماذا يقصد سعيد من وراء الأمثلة التي يسردها ، تاركاً الاستنتاج لاجتهاد القارئ ؟ يشير سعيد إلى أن الثقافة هي الوسيط بين سلطة الدولة وأفراد المجتمع ؛ فدور « الثقافة » هو الحفاظ على إيديولوجية معينة نافية أو مقيدة لكل ما يخالفها ، زاعمة - أبداً ودائماً - أنها تقوم بدور أخلاقي وتبذلي في المجتمع<sup>(١٢)</sup> . ويرى سعيد أن للثقافة سلطة فكرية تتغلغل في أذهان الأفراد ، إلى درجة أن مفكراً ثورياً كماركس لم يستطع أن يتخلص من ربة ثقافته المعصرية عندما تعرض في كتاباته للشرقي والمند . ويضيف سعيد أنه عندما تنشأ في أي مجتمع حالة من التوتر بين الثقافة السائدة وعناصر مقاومة لها من داخلها ، تقوم الثقافة المهيمنة بمحاصرتها وقمعها ، ويتعين عندئذ على المثقف - أي المتعلم الواعي - أن يتخذ موقفاً معارضاً من الثقافة السائدة ، كما فعل سقراط وفولتير وجرامشي ؛ فهم في معارضتهم للقوى الثقافية المهيمنة ، وتوحيدهم مع تطلعات المفكرين ، مثكلين بذلك «مقفين عضويين» ( بتعبير جرامشي Gramsci ) ، لم يكتفوا بالسكون والتبعية ، بل تحدوا وصعدوا في وجه المد السلطوي .

فالتقد عند سعيد هو التعامل مع ساحة حساسة من وعي الفرد . التقد عنده نقطة التقاطع بين مجموعة الانطباعات والتأثيرات الموجبة من الثقافة إلى الفرد ، ورد فعل الفرد لها بوصفه شكلاً ومحولاً لمجراها . وهنا يبدأ سعيد بالتمييز بين مصطلحين خاصين به ؛ أحدهما يدل على ميراث الإنسان ، والآخر على تحصيل الإنسان ؛ أي أنه يميز بين الموروث والمكتسب . وهو يسمي الرابطة الأولى : النسب Piliation والرابطة الثانية : الانتساب affiliation وهذا المصطلحان يمثلان نوعين من الاندماج الثقافي ؛ فالأول يكون على غط العائلة : هو نسب بيولوجي ؛ فنحن نندرج في ثقافة ما أو عائلة ما ، لا لاختيارنا لها بل لاندحارنا عنها ؛ وهذا يترك آثاره علينا . في هذا النمط تشديد على التدرج الهرمي ؛ ففيه يكون رب العائلة وكبيرها هو صاحب الحل والعقد ، ويكون الولاء له بدون تساؤل ، وتكون العلاقات بنيتة على اعتبارات القرابة والعصبية . أما النمط الثاني : الانتساب ؛ فهو يجمع الأفراد على أساس جزي أو فكري أو سياسي ، بدافع التشابه النفسي ، والتقارب الفكري ، والهوية المهنية . وفيه تكون العلاقات أخوية لا أبوية . وعوضاً عن الولاء الملزم نجد التقيد البناء . ويرى سعيد أنه يمكننا أن نعرف الأول من هذين النمطين بالاندراج الطبيعي ، والآخر بالاندراج الثقافي : الأول يفرض والثاني

الحياة اليومية ودلائلها. ومن الطريف أن سعيداً يختار  
جمهرة من الأدباء لا يُعرفون بواقعيّتهم بل برمزيتهم  
وشطحهم، مثل سوفيت وهوبكنز وكونراد. وهكذا  
يُلجئ سعيد إلى أن الإحساس بالواقع وتقاصيله ليس حكراً  
على المدرسة الواقعية. وبذلك يجرى سعيد القارئ من  
التصنيفات واللافئات التي تميز تمييزاً سطحياً بين الواقعي  
واللا واقعي.

٢ - وفي القسم الثاني من الكتاب، يقوم سعيد برسم معالم  
النقد النظري المعاصر، وكيفية مواجهته أو تجاهله للعالم  
والعلمانية، موضحاً الفوارق الدقيقة بين مفكرين ينتهون  
إلى اتجاه واحد، رابطاً بين نقاد يتسبون إلى حقيقت تاريخية  
مختلفة، أو حضارات متباينة. وفي كل هذا يقام سعيد  
عبث التصنيفات الجاهزة، وسطحية الهويات المسبقة.

٣ - أما في القسم الثالث والأخير، فهو يعالج موضوع تعامل  
ثقافة قوية مع ثقافة أضعف، ومحاولة استيعابها، كما  
حدث في الغرب عند تعامله مع الإسلام والعرب.  
ويعالج في هذا القسم نمطية البحوث، وعدم قدرتها على  
التفاعل الحقيقي مع ثقافة الآخر، مع وجود بدور لتفهم  
وإدراك أثر التراث الشرقي في تكوين الغرب.

والآن سأعرض بشكل موجز أقسام الكتاب المذكورة.

### النص والحياة

يثير سعيد في الفصل الأول من كتابه معضلة نقدية؛ فالنص  
الثقافي، كاشعار جيرارد مانلي هوبكنز، Hopkins، وكتابات  
كارل ماركس، وأعمال أوسكار وايلد، عالية، ومع هذا فهي  
مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعصر والمكان؛ أي أن النص مرتبط  
بالظرفية والمحلية ومستقل عنها في آن واحد. ما معنى هذا؟ إن  
تفسيرى لما يقوله سعيد هو أن النص بنية Structure، وحدث  
event؛ فالبنية تجعل منه عملاً عالياً يتجاوز زمانه ومكانه  
الأصلي؛ أما عنصر الحدث فيه فهو الذي يربطه بالظروف  
التاريخية والمحلية والذاتية. وهنا يرجع سعيد إلى سلسلة من  
الأدباء والمفكرين الذين أكدوا في أعمالهم وفي نظرياتهم أن النص  
ليس إنتاجاً اغترابياً بل امتداداً عضوياً؛ ليس إفرازا جعماً بل  
إبداعاً محلولاً. ويرجع سعيد إلى ما قاله جورج لوكاش وفرانز  
فانون وميشيل فوكو بهذا الصدد، ولكنه لا يكتفى بهذا بل يقترح  
على نقاد الغرب أن يراجعوا ما فعله النقاد العرب أمام هذه  
المعضلة: دخول النص في التاريخ وتجاوزه له. ويقوم سعيد  
بالتعريف بالاتجاه الظاهري في التفسير والنحو الذي تبناه مفكرون  
أندلسيون كابن حزم وابن مضاء النحوى؛ فهم قد أخذوا بعين  
الاعتبار في تفسيرهم للقرآن الكريم بلا تاريخيته (التنزيل  
كخطاب إلهي غير خلقي)، كما أنهم أخذوا بعين الاعتبار إطاره  
التاريخي (أسباب النزول).

النصوص، وانحصارها في الندوات مطالباً بانفتاحها وتوسيعها  
إلى أطراف أخرى. وهو يطالب النقد بالانفتاح، لا موضوعاً  
فقط، بل لغة ومنهجاً، على قضايا الإنسان، حتى لا يصبح  
النقد متدنى للأعضاء، أو شفرة لا يفكها إلا المقربون. وينتقد  
سعيد الجامعة في الغرب لأنها مازالت تركز على التجربة الغربية،  
ناسية أو متناسية تراث العالم الثالث. ولا يرى سعيد غضاضة في  
تدريس التراث الغربي، إلا أنه ينتقد العلوم الإنسانية لأنها تعمم  
التجربة الأوروبية وترفعها إلى درجة النموذج الإنساني، بحيث  
يصبح كل ما هو غير أوروبي هامشياً وثانوياً. كما ينتقد سعيد النقد  
لكونه يتعامل مع النصوص وكأنها تمثل الواقع الفكري والأدبي  
تمثيلاً أميناً، مع أن كل نص يحذف بقدر ما يعبر، وفي كل بيان  
تعمية مقابلة. فالقصدية التي تصور جمال القصر لا تشير إلى  
العمل والقهر اللذين كانا وراء بناء القصر. إن دور الناقد في كل  
هذا واحد من اثنين: إما أن يقف في صف الثقافة المهيمنة،  
ويدخل في روابط نسب، مقتصر على التجارب الأوروبية؛ وإما  
أن يقف الناقد موقف المناهضة والمقاومة ويرفض أن ينصاع لتمييز  
بين عصبية النسب وعقلانية الانساب. ويبدو لي أن اهتمام  
سعيد بكتاب مثل فيكو Vico وسويت يرجع إلى موقفهما  
المناهض لأفكار الثقافة المهيمنة.

ويؤكد سعيد أنه لا يدعو إلى تسييس النقد، أي تقييده إلى  
عجلة فكر سياسي ما، وإنما يدعو إلى بقاء النقد - مهما كان لونه  
- متصلاً بقضايا المجتمع الإنسان، ويختار من انقسام النقد -  
سواء عن قصد أو عن إسراف في التخصص - عن هموم  
الإنسان. وأرجو ألا يتوهم القارئ أن سعيداً يدعو إلى نبذ  
المنهجية والالتزام المنهجي؛ إنما هو يدعو إلى عدم المبالغة في  
التنظير المنهجي، والخصوع لمقولات نظرية ما. وهذا لا يعنى  
رفض المنهج، وإنما يعنى التزاماً علمانياً به؛ التزاماً يسمح  
بمراجعة الالتزام، وتطوير المنهج.

ويفسر سعيد لقراءة نهج الكتاب؛ فقد اختار أن يكتب كتابه  
في شكل مجموعة من المقالات، لأنه يرى أن المقالة تعكس موقفاً  
تأملياً لأحكا نافذاً؛ وهي مفتحة على العالم وليست مستغلقة أو  
مقصورة على المريدن. وهو يسمي نقله نقداً علمانياً أو دنيوياً؛  
لأنه - على عكس النقد الديني - لا يرسم حدوداً صارمة بين الأنا  
والآخر، لا ليجل ولا يجرم؛ لا يغلق أبواب الاجتهاد والتأمل؛  
لا يستند في حججه على نصوص مقدسة؛ يحاول الإقناع بدل  
الإثبات. فهو نقد لا يجرم بل يشكك في ذاته؛ وهو في آخر الأمر  
خطاب إنساني يعرف محبوبيته ومرحليته؛ فهو ينطق في  
تواضع، ولا يزعم أنه يعبر عن الإلهي أو المطلق أو الثابت.

إن المقدمة والخاتمة يمثلان محور الكتاب وخلاصة فكره؛ أما  
الفصول التي تشكل نسج الكتاب فهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

١ - دراسة في أعمال كتّاب نموذجيين في انتباههم لتفاصيل



سعيداً قد أحس بأن القضايا التي يذكرنا بها ليست جديدة بل أصيلة - فهو يقدم لنا في فصلين متتاليين مفهوميه للذكور والإبداع. وتلاحظ عند التمعن في كتاب سعيد أن كل فصل هو تكميل واستدراك لما سبقه؛ فهو يطور ويقوم أي نصف يمكن أن توحى كتاباته به.

يشير سعيد في فصل التكرار والإبداع إلى أن تقابل هذين المصطلحين لا يعني أنها ضدان؛ فكثيراً ما يجرى «التكرار» خلقاً وتجديداً، كما أن «الإبداع» قد لا يكون جديداً بقدر ما هو أصيل. وهنا يستغل سعيد مصطلح الإبداع Originality الإنجليزية، المشتق من «الأصل» Origin. ويقدم سعيد نماذج فلسفية لمفهوم التكرار: التكرار والبعث عند فيكوني في كتابه العلم الجديد؛ التكرار والتاريخ عند ماركس في كتابه ١٨ برومر؛ التكرار والأصالة عند كيركجارد في كتابه التكرار. وعند هؤلاء المفكرين استهجاناً للتكرار كتيعة وتقليد ونسخ، وتقييم له عندما يشكل حياة أو بعثاً. أما الخلق والإبداع فكانا منذ بدايات الفلسفة مرتبطين بالحياة وتغييرها إلى الأحسن. كان فلاسفة كسقراط وأفلاطون وأرسطو يطمحون إلى التأثير والتغيير الاجتماعي، ثم حصل انقسام بين الفلسفة والحياة، وبين ماهو إيداعي وماهو نقدي، مع أن كل أشكال الكتابة، سواء كانت فنية أو تفسيرية، تتم عن رغبة أو قصد. وهنا يتفق سعيد مع مدرسة التحليل النفسي في دور اللاوعي في تشكيل النص، إلا أنه يختلف معها عندما تزعم أن هذه الرغبة غير عقلانية. فسعيد يرى أن الإبداع ليس إلا الرغبة في تحويل زخم نفسي إلى صورة أخرى، وهو نقل التجربة من صعيد إلى صعيد آخر. وهناك أن النص تفاعل بين جدلية البوح والإسراء؛ فالتصوير والمحاكاة ظاهران، أما الرمز والبنية فخفيان.

ويعترف سعيد بإسهام البنية في الغد الأدبي، وغموضية أعمال البنيويين مثل ليفي - شتروس وريفاتير، ووصلها إلى الكليات والجوامع في العمل الفني، وكشفها لعنصر موحد أو عامل مشترك بين النصوص المدرسية. غير أن سعيداً يطالب بأكثر من هذا؛ فهو يدعو إلى اكتشاف حلقة الوصل بين الظروف والنصوص، أو ما يسميه بالقصد. ولكن سعيداً لا يحدد كيف يمكن أن يشكل القصد النص، ولا يزودنا بمنهجية أو مصطلحات. وقد يعيب عليه البعض أنه لا يقترح معايير العمل، وأن كتابه دعوة لا خطة؛ ولكن أرى غير هذا، وأفسره كما يلي: لا يقدم سعيد تحفظاً للنقد لأنه يرى النقد، أولاً، عملاً إبداعياً؛ فالشاعر لا يُلقن صناعة الشعر، بل يحفظ أمثلة من الشعر ويحللها تسهم في إدراك ملكته الأدبية؛ وكذلك النقد عند سعيد. فمن غير الممكن أن يُحدد الناقد بخطوط نقدية، وإنما يُعرض عليه مناهج واستراتيجيات نقدية مختلفة كيما تلدكي ملكته النقدية، وثانياً العمل النقدي، كالعامل الفني، مرتبط بالظروف؛ والظروف متعددة وغير متجانسة. فعلى الناقد أن

أما الفصول الثلاثة اللاحقة، وهي عن سوفيت وكونراد، فيوضح سعيد فيها، عبر تحليل دقيق لقصيدة سوفيت وأبيات شعرية عن موت د. سوفيت، وأسفار جليشر، وغيرها من أعماله، كيف أن سوفيت لا ينحصر للتصنيف. ففي قصيدته تتجلى جدلية الحضور والغياب؛ فموت الشاعر يشكل غياباً عن العالم وحضوراً في التاريخ، كما أن طليعية سوفيت لا تأث من مواقف السياسية المحافظة، وإنما من أسلوبه ذي النزعة القوضوية؛ فأسلوبه الذي يمكن أن يشار من ناحية التعقيد بأسلوب ميلتون وهو يركز وشكسبير، يتميز بالالتواء والتوتر والبهلوانيات اللفظية، مع إيجاز فريد من نوعه، كما أن أعماله تزدهم بصور العنف والجنون والشذوذ. وفي هذا المجال يشرح سعيد كيف أن الفنان قد يكون مثقفاً عضواً يسهم في التقدم بالرغم من موقفه السياسي المحافظ. ويقوم سعيد ببحث مختلف النظريات في ماهية الطليعية والتقدمية في الفن والفكر، ويرى ضرورة التزود بمرونة نظرية ومنهجية، حتى لا تغيب عنا أبعاد سخرية سوفيت، وتحريضه على الوعي عبر أساليبته. وكونراد أيضاً عُرف بالتعقيد والغموض واختيار التعبير اللامباشر بحيث إن الرؤية التي يبيها في ثنايا قصصه تتجاوز حدود اللغة. إن اللغة للتداول نوع من النظام والمواضعة والقرولية؛ وتحتاج الثورية الأصلية إلى زعزعة هذا النظام وتحلوه. فالغموض عند كونراد أداة إلى رؤية تتجاوز اللغة؛ والكتابة عنده استحضار للفعل الغائب؛ فهو يقدم قصصه عبر راو يتذكر حدثاً ما ويحاول إحياءه، مخترعاً قيود اللغة؛ أوكيا يقول «لورد جيم»، أحد أبطال كونراد: «لا توجد كلمات تعبر عن الأشياء التي أود أن ألتحدث عنها». فالأدب عند كونراد محاولة لخلق رؤية لا تكتمل إلا في القصد والخيال<sup>(١٧)</sup>. وهناك توتر مستمر في أعمال كونراد بين الحقيقة العصبية على التعبير وأشكال الحديث والمشافهة والتوصيل. والكتابة عنده نوع من السلب؛ سلب التجربة من حرارتها بتلوها محاولة تعويض هذا السلب، ثم الإخفاق على نحو يدفع إلى إعادة المحاولة. ويرى سعيد أن قمع الأنا في كتابات كونراد، أي كبت صوت المؤلف، يجعل الصوت يتسرب من شقوق النص في انكساراته وانعطافات. فالأنا تصبو إلى الانسجام مع الواقع الذي تمهد نفسها فيه، ولكن الكلمات وحدت في نظام مفروض يقيد الأنا. ولهذا نجد ترجمة تجاوز الكلمة؛ فالكلمة تخون التجربة وتقصّر عن نقل دفنها. وهنا تكمن المفارقة الجوهرية في أعمال كونراد، كما يقول سعيد؛ فهو يكتب علماً بأن مايكبت قاصر عن تحقيق مايريد.

إن سعيداً بتحليله لنثر كونراد يثير في القارئ تأملات عن الأنا والآخر واللغة والمجتمع، عن التوصيل والتحقيق، عن الإحباط والتشويه. وهي قضايا قلما تطرح على ساحة النقد الذي شغل بالفروع وكاد ينسى الأصول. فالفكر ينبع أصلاً من تساؤلات الإنسان عن نفسه وعن علاقته بالعالم... وكان

والنوادي ودورها في الفكر، ودور النقد والبحث الأكاديمي في الإبداع الفني، وعن نوع القرابة الفكرية بين الإنتاج الفلسفي والأدبي، الخ... وفي كل هذا يبحث سعيد عن لغة تليق بهذا السعي؛ لغة تتخطى مجاز النسب لتنتقل إلى مجاز الانتساب.

وقد وضع سعيد مصطلح «يساري» بين علامات الاقتباس في عنوان فصله الثامن ليشير إلى أنه ليس يساراً سياسياً بل يساراً نقدياً؛ فهو يمثل نقداً مناهضاً وطليعياً، إلا أنه بحكم افتقاده قاعدة شعبية، وعدم تواصله مع الجماهير العريضة، بقي سجين المجلات الأدبية والتدوات النقدية. ويحلل سعيد في هذا النطاق أعمال دي مان Paul de Man التي تجعل من المفارقة قطب العمل الأدبي، وترى أن الأدب أصدق من التاريخ، لأنه لا يزعم الصدق بل يلجأ إلى الخيال؛ أما التاريخ فيؤمن بأنه يصور الحقيقة وهو في الواقع يحوّل الأحداث ويصورها تصورياً إيديولوجياً يخدم الحكام؛ أما الأدب فيستمد هويته من مناهضة الواقع، واقع الحكام والسلطة. ويعقب سعيد بشرحه لمفاهيم يسارية (فوكو وجرامشي) مناهضة للسلطة، إلا أنها لا تقتصر على عنصر التاريخي، كما في أعمال دي مان.

وفي الفصل التاسع يقدم سعيد فوكو وديريدا وموقفهما. فهما يدعوان إلى نقد لا يقع في شرك «الثقافة» (فوكو)، أو حدود المنهج (ديريدا)؛ فتقدمهما يقام الترويض الثقافي والنهجي. ويرى ديريدا أن النص مهم لأنه خارج الحياة الجارية، ولا يخضع لقوانينها ومنطقها السلطوي. أما بالنسبة لفوكو فاهمية النص عنده ترجع إلى كونه يتشخص قوة لما علاقة حاسمة بالحياة الجارية. ويرى سعيد أن فوكو يدخل في النص ويخرج منه في نقده؛ أما ديريدا فيخترق النص إلى صميمه. وما يجمع بين تقدمهما الشوري هو أنها تحاولان الكشف عن خفايا النص، متحدين السلطة. يهاجم ديريدا ما يسميه بالميتافيزيقيا الغربية ويهاجم فوكو الهيمنة الفكرية لعصر ما episteme، وكلاهما يحاول أن يقوض هذين الكيانين وساداتهما.

إن القضية التي تهم فوكو هي خضوع الأفراد بشكل غير واعي للسلطة، لا للسلطة السياسية فقط، بل بصورة خاصة لسلطة الخطاب المعرفي discours. وهو مصطلح مهم عند فوكو؛ وقد أصبح شائعاً في لغة النقد المعاصر؛ فلنخصه لفهم أبعاده. الخطاب المعرفي هو مجموعة النصوص والتفسيرات والبحوث، أي الأرشيف الذي يشكل حقلاً معرفياً ما. ويرى فوكو أن الأرشيف - كالملاصق - لا يشكل فقط بل يحدد ويعين ويقيّد ما يقال. فللخطاب المعرفي مجال يستحيل الإفلات منه. ويتفق سعيد مع فوكو في دور الخطاب المعرفي، إلا أنه يرى أن الإفلات ممكن، والافتقار غير حتم. وقد استدرج فوكو نفسه غلوه عندما تحدث عن إرادة المعرفة la volonté de savoir التي تتجاوز حدودية الخطاب المعرفي. ويوجه سعيد نقداً آخر لفوكو -

يكون واعياً بظروفه التاريخية، مختاراً أدوات بحث مناسبة لما يتصدى له، غير منساق لهيمنة سياسية أو منهجية، قائماً بإبداع عمل يحرك سكّون المجتمع ويحوّله ويطلق إمكانياته...

### التنظير والوعي النقدي

يقوم سعيد في الفصول من السابع إلى العاشر بمراجعة إنجازات النقد الحديث؛ ما يكشفه لنا وما يستتره؛ ما يلح عليه وما يتجاهله؛ شارحاً ما يحدث للنظريات النقدية عند انتقالها وتأقلمها.

وهو يرى أن الاطلاع على الأنثولوجيات والمجموعات النقدية يعطينا فكرة عامة عن المواضيع المطروقة وغير المطروقة. فالتنقد اليوم في الولايات المتحدة يحصل بصمات النقد الفرنسي والإيطالي والألماني والسوفيتي، بعد أن كان مختصراً على النقد الأنجلو-سكسوني. ونتيجة لهذا التأثير فقد أصبح الناقد المعاصر يلم بروائع أدبية غير إنجليزية. وهكذا اضطربت حدود الأدب القومي، كما أن توسع ميدان النقد إلى درجة احتواء نصوص فلسفية كنصوص روسو ونيتشه، وتعامله مع نصوص لا تنتمي إلى الأجناس الأدبية المتعارف عليها، قد أدى بدوره إلى تحويل محور النقد. وكان النقد قبل الستينيات يقوم بدراسة الروائع الأدبية لغرض توليفها وتقريبها من ذهن الجمهور. أما الآن فقد رُفِعَ النقد إلى درجة التخصص، وازدهت فيه المصطلحات الفنية، على نحو أدى إلى خلق شرخ بين القارئ العادي والوسط النقدي. كما أن النقد المعاصر أصبح ينظر إلى النصوص على أساس أنها ظواهر تمزق وتجاوز، لا ظواهر تصوير وعرض؛ وأصبح شغل الناقد اليوم هو البحث عن كيفية تشكل الدلالات في النص. ولكن هناك أموراً غير مطروحة في النقد؛ منها: هل هذه الدلالات مقصودة؟ وهل تتساوى هذه الدلالات؟ وهل هناك دلالات محتمة سوسولوجياً؟

يرى سعيد أن الطريق المسلوک في النقد يغفل أمرين؛ أولهما تاريخ النقد؛ وثانيهما مادية النص. ماذا يقصد سعيد بمادية النص؟ يعني أن النص إنتاج يدخل في علاقات وأنماط إنتاج؛ فهو لا يطلع علينا أو ينزل، وإنما يتشكل ثقافياً، ويظهر في ظروف تسمح به. وقد قامت محاولات عاجلت هذين الأمرين؛ منها دراسات سبتر Spitzer وأويرياخ وفوكو ولوكاش، ولكننا لا نغتر على ذكرهم في الأنثولوجيات النقدية الجديدة، كما أننا قلما نقع على دراسات في تاريخ النقد. ويخص سعيد دراستين منها بالثناء: ما بعد النقد الجديد والنقد في الثمانينيات<sup>(١٨)</sup>. ويحدد بنا أن نؤكد أن سعيداً لا يدعو إلى الرجوع إلى تاريخ الأدب التقليدي، بل هو يسعى إلى نقد تاريخي، وتاريخ نقدي؛ إلى نقد معاصر يستفيد من الرؤى والتجارب الجديدة، ليعمق مفهومنا لتاريخية النقد. ويود سعيد أن يثير أسئلة ودراسات حول رواج نصوص واختفاء نصوص أخرى؛ حول المؤسسات

ورايونيد وليامز Raymond Williams في كمبريدج ، مثلاً لما يقول .

يصور لوكاش في كتابه التاريخ والوعي الطبقي (١٩٢٣) ظاهرة الشيء أو التثقيف reification ، فالنظام الرأسمالي يميزه ، ويفصم العلاقات ، جاعلاً الإنسان مغترباً لا مندماجاً مع عمله . وفيه يفقد الإنسان الشعور بالإنشاء وعضوية الاندماج في المجتمع . أما ما يجتهد للفكر فهو انسحابه وانطوائه ونزوعه إلى التأمل الذاتي ، إلى درجة تجعله منعزلاً . وهكذا يصور لوكاش الفكر البورجوازي في حالة شلل وسلبية ، حيث يقوم بجمع معلومات غير متجانسة وفرض نظام فكري عليها . أما التجربة التي تمثل جوهر التثقيف فهي الأزمة ؛ فكل شيء ولكل إنسان قيمة يجدها السوق في الاقتصاد الرأسمالي الذي ينظم كل كبيرة وصغيرة . وفي الأزمات يفقد المنظور الاقتصادي قدرته على السيطرة ، وفي حالات التأزم يمكن للإنسان أن يدرك ما الذي يجعل الواقع مغترباً ، وما الذي يسبب التثقيف . وهكذا تصبح الأزمة مجالاً لنقد الوضع الراهن ، وفيها يتغلب الفكر الإنساني على تصلب النظام ، متجاوزاً أبعاد التجربة اليومية ومحدوديتها ، ومتوصلاً إلى إدراك الكل والتاريخ والمجتمع . والوعي الطبقي عند لوكاش هو الفكر عندما يتوصل إلى وحدة التكامل عبر شطأيا الواقع . ويبدأ الوعي الطبقي بالوعي النقدي . فكانت الطبقات يختلف عن كيان الأشجار والبيوت ؛ فهو يتشكل عبر الوعي ، أى عبر فعل ثوري ، عبر قرد يرفض فيه الفكر الاقتصاد على عالم الأشياء . وهكذا ينتقل الوعي بالأشياء إلى الوعي النظري . وقد وصف لوكاش هذا الوعي النظري بالثورية ؛ لأنه يهدد التثقيف . فالنظرية عند لوكاش هي حصيلة وعي لا يتحاشى الواقع بل يمثل إرادة ثورية ملتزمة بالتغيير والعالم . والوعي البروليتاري هو الضد النظري للرأسمالية . ويعقب سعيد ، بعد تقديمه لفكر لوكاش ، بأنه يوافق ميرلو - بونتي Merleau - Ponty بأن البروليتاريا عند لوكاش ليست مجموعة عمال في مصنع بل هي الوعي بإمكانية حياة أحسن . وبما أن الوعي الطبقي يتشكل من عمل العاملين ووعيهم بأنفسهم ، فالنتظرية يجب ألا يفقد تواصله مع أصوله السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

وقد تبني لوسيان جولدمان نظرية لوكاش ، وكان أول من نقلها إلى الساحة الأكاديمية في كتابه الرب الخفي (١٩٦٤) Le Dieu Caché ، حيث استبدل بمصطلح لوكاش «الوعي الطبقي» مصطلح «رؤية العالم» ؛ وهو وعي جماعي يقوم بالتعبير عنه كتاب نابغون . والفرق بين الناقدين أن جولدمان يكتب كباحث ملتزم سياسياً ، أما لوكاش فكان منظراً مناضلاً . يرى جولدمان أن كتاباً مثل باسكال (١٦٢٣ - ١٦٦٢) يمثل رؤية للعالم ، وأن هذه الرؤية تجسد الحياة الفكرية والاجتماعية لجماعة بورت - رويال ، كما أن حياتها الفكرية والعاطفية تعبر عن حياتها الاقتصادية . وفي هذه الحلقة نجد توافقاً تاماً بين

بالرغم مما يستبطنه القارىء من إعجاب سعيد به - وهو أن نظرية فوكو تفسر الهيمنة في المجتمع ولا تفسر التغيير .

أما ديريدا فيرى أن الحضارة الأوربية تقوم بعملية تثقيف النصوص بتفسيرات ومنهجيات كيا تتوصل إلى حصر معناها وتجميد دلالتها ، مع أن النص - في عرّفه - يحتاج إلى قراءة موحدة بل إلى قراءة مزدوجة ودور الناقد هو تفكيك النصوص للوصول إلى لبها الخلاق . وأريد أن أعلق على ما يقول ديريدا ، لا بالدفاع ولا بالإدانة وإنما بتقريبه إلى أذهان القارىء ، بالرجوع إلى مفهوم الأضداد الذي عالجه النقاد العرب ، حيث نجد كلمات لها معان معاكسة . فديريدا يرى في النص ككل ، نوعاً من أنواع التناقض الإبداعي والأضداد . لقد قبل أن بعض قصائد المتنبي في المديح ليست إلا ذمّاً ، أى أنها يمكن أن تقرأ كهجاء ؛ ألا يمكننا في هذه الحالة أن نستفيد من مفاهيم التفكيك في قراءة مزدوجة لشعر المتنبي ؟

يرى ديريدا أن الحضارة الأوربية قد سعت إلى تحجيم غنى النص بإخضاعه لفكرة معينة ، وتقييده بدلالة واحدة ، على نحو أدى إلى إفقار شيع . ولا يدعو ديريدا إلى منهجية جديدة ، بل إلى تحرير النص من إساها من قراءات مقيدة تطوق معانيها . وهذا ما يسمى بالتفكيك ؛ حيث يقوم الناقد بتحليل النص ، ابتداءً من سطحه ثم اختراق أعماقه بشكل يبرز تعدد معانيه ، لا لتحديد معناه . ومع ديريدا ندخل في موضع اللاعديود واللا مناهي والتجاوز والنص باعتباره نموذجاً لكل ذلك . يرى ديريدا أن التفسير ، والنقد التقليديين يحتويان ثورية النص ولاتناهيه وقيدهما ويدعو إلى نقد يفجر هذه الثورية ولا يقبلها في قالب خاص . وهكذا نرى كيف يندس ديريدا بين شأيا النص وخفاهيه حيث تفتتح كل الإمكانات وتبدأ كل البدايات ، مثيراً في نقده ذى الصبغة الفلسفية والفيض الشعري لإحساس غامر يقرب من الانتفاضة الثورية أو الشطح الصوفي .

ويحس سعيد في تحفظ إنجازات هذا النقد الذي يقف موقفاً ناقداً من هيمنة المؤسسات الحاكمة والنظام السائد ، إلا أنه يرى أن هذه الوقفة وهذا البعد الذي يفصل النقد عن دائرة السلطة وأجهزتها لا يكفي . فالتنقد في حاجة إلى تماس مستمر مع قضايا معيشة ، وإلا أصبح هامشياً كمالياً . كما أن هذه الومضات النقدية - عند ديريدا وفوكو - التي تضيء لنا جوانب النص المستترة ، كثيراً ما تفقد بيرقيها عندما تُمارس على يد ناشئين مقلدين .

يعالج سعيد في فصل والنظرية النازحة ما يجتهد للأفكار والنظريات عندما تنتقل من مكان إلى آخر ، متناقلة مع الظروف التي تحيط بها . فالنظرية النقدية تعبدل وتحوّل لتناسب الميكان والزمان اللذين تنزح إليهما . ويخار سعيد نظرية لوكاش وكيف استخدمها لوسيان جولدمان Lucien Goldmann في باريس ،

التجريد حاجة ملحة عند سعيد ، ولكن التجريد عنده لا يشكل انقساماً بل ربطاً بين المحسوس والمذكّر . والتجريد عنده في حاجة مستمرة إلى التجديد في ضوء التجربة الإنسانية الحاضرة . فالوعي النقدي يدرك أن النظرية مُستَمَدّة من تجربة ما ، وأن التجارب الإنسانية تتباين ؛ ولهذا علينا أن نكتشف متى يجب تطبيقها ، ومتى يجب تعديلها . فالجودموس النظري ، كالأعراف الاجتماعية والدوجما الثقافية ، يقف موقفاً مضاداً من الوعي النقدي .

ويستطرد سعيد لبوضوح من خلال ناقلين حَيَّين هما فوكو وتشومسكي Chomsky أثر نقدهما . فدراسات فوكو تفضح دور السيطرة والمهيمنة والسيادة في إنتاج المعرفة ونشرها ، ولكنها لا تميز بين المعرفة التي تخدم الطبقة الحاكمة ، والمعرفة التي تخدم الطبقة الناشئة . وفي آخر الأمر ففوكو يهاجم السلطة بوجه عام ، ولكنه لا يأخذ موقفاً معارضاً في الأزمات السياسية ، على نحو يجعل أثره أقل إزعاجاً للسلطة . أما تشومسكي فبنزوله إلى ساحة الأزمات اليومية ، واتخاذ الموقف معين ضد أو مع ، فهو يقوم بخدمة قضايا المجهولين بشكل عملي . والفرق النظري بين تشومسكي وفوكو هو أن الأول يرى ضرورة نقد النظام السائد ، ورسم رؤية لمستقبل مقبول . أما فوكو فيشارك تشومسكي في ضرورة نقد النظام السائد ، ولكنه يرى عبث رسم رؤية لمستقبل عادل ؛ لأن هذه الرؤية ستكون حتماً نابعة من وضعنا الحالي لا من أوضاع المستقبل .

وبالاختصار فسعيد يدعو أولاً إلى وعي لا يجعل من النظرية الطليعية مذهباً ، بل يقوم بجدل مع أفكارها ؛ وهو ثانياً يدعو إلى وعي وجودي يختار مواقفه من الأحداث اليومية .

### الشرق في منظور الغرب

يقوم سعيد في فصل كتابه الأخيرين بعرض لأبحاث ثلاثة مفكرين فرنسيين عن الشرق : ريمون شواب Raymond Schwab (توفي عام ١٩٥٦) ، وإرنست ريتان J. Ernest R. (توفي عام ١٩٩٢) ، ولوي ماسينيون Louis Missignou .

يبدوننا إعجاباً سعيد بعمل شواب الذي جمع بين الأدب والبحث والترجمة ، مع تحفظات يَبَيِّنُ ؛ فعند شواب يجد سعيد دقة التفاصيل ووضوح الرؤية ، بالرغم من أنه لا يهتم بالعلاقة بين الاتجاهات الفكرية والاتجاهات السياسية . لقد كتب شواب كتاباً عدة أهمها النهضة الشرقية ؛ وهو كتاب يؤرخ للنهضة الأوروبية الحديثة ، التي كانت نتيجة معرفة الشرق . وشواب ، بعنوانه يقابل بين مفهوم النهضة الأوروبية التي كانت نتيجة الاطلاع والتعمق في التراث الكلاسيكي (الإغريقي) ، وهي ما يعرف بالنهضة الأوروبية ، وقد تمت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر . أما النهضة الشرقية فقد تمت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ؛ وهي حسيبة الاطلاع على الشرق وتراثه .

الاقتصاد والسياسة والنص . ما الذي حصل عندما انتقلت النظرية من بoudapest إلى باريس ، ومن سياق ثوري إلى سياق أكاديمي ؟ يرى سعيد أن تأقلم النظرية أفضدها زخماً الثوري ودورها التمردى ؛ فعند لوكاش يرتبط الوعي الطليعي بالرغبة العارمة في التغيير والانقلاب ؛ أما عند جولدمان فيصبح الوعي الطبقي ، أو بالأحرى الوعي الجسماعي ، رؤية لوضع اجتماعي . فالنظرية عند لوكاش هي تمرد الفكر على الوضع ، أما عند جولدمان فهي تمثال الفكر مع الوضع . والمسألة لا تنطوي على تفسير خاطيء أو تحريف للأصل النظري ، بقدر ما هي تكييف نظرية برزت في ظروف معينة (الصراع المنغاري الثوري) إلى ظروف أخرى (الاجو الأكاديمي في فرنسا في أعقاب الحرب العالمية الثانية) . وهكذا يصبح الوعي الثوري رؤية تراجيدية مأساوية عند نزوحه .

وقد انتقلت نظرية لوكاش إلى كمبرج في إنجلترا عبر لوسيان جولدمان . وكمبرج معروفة في الأوساط النقدية بتجاهلها واستغنائها عن النظرية الشاملة . وعندما زار جولدمان كمبرج في عام ١٩٧٠ وألقى محاضرتين رائدتين ، شجن الجوالهاده بمفاهيم نظرية في النقد ، وجذب انتباه السامعين إلى أهمية لوكاش ، وكيف يترك النظام الاقتصادي بصمته على كل النشاطات الإنسانية ، وأن التشيؤ والرؤية التجزيئية هي موضوعية مزيفة ، وهي تشويه للحياة ونقض للوعي . أما وليامز فهو غير لوكاش . وليامز ناقد تأمل ، أما لوكاش فمتناضل . ولهذا يرى وليامز أبعاداً للنظرية لم تخطر على بال لوكاش . فهو يرى كيف أن نظرية ما تفقد قدرتها النقدية عندما تُستخدم بشكل تكراري وإلزامي . حينذاك تصبح الفكرة التحررية التي تنبثق منها النظرية مصيدة فكرية ؛ أي أن المنهج الذي يمكن أن يوصلنا إلى المعرفة قد يصبح في ذاته عازلاً عن المعرفة . فالنظرية تنظر في ظل تجربة معيشة ووضع ديناميكي ، ولكنها كثيراً ما تكتسب معيارية ، وتوظف كعقيدة ، ومؤلفات وليامز تستمد وعيها النظري من لوكاش وجولدمان ، وإن كانت تؤثر إلى عمودية منظورهما . ومن كتب : الريف والمدنية (١٩٧٥) ؛ السياسة والأدب (١٩٧٩) ؛ قضايا في المادية والثقافة (١٩٨٠) .

ويستدل سعيد ما سبق أنه لا توجد نظرية تنطبق على كل الحالات ؛ أي لا توجد نظرية كاملة ونهائية . ويرى سعيد أنه مهما توقفت السيطرة على المجتمع فهناك دائماً مساحة للتجربة الإنسانية تسمح بتشكيل البديل . يبدو أن سعيداً يسعى لكي يعي النقد موقع النظرية النقدية ، أي أن على الناقد الواعي أن يعرف كيف ومتى يستخدم النظرية النقدية ، وما تصح له وما لا تصح له ، وفي أي حالة تنطبق ، وفي أي حالة لا تنطبق . فالوعي النقدي عند سعيد هو الربط ، هو نوع من الرؤية الجامعة التي تدرك أهمية التنظير ومكانته ، أي قدرته وقصوره ، ولا تسمح له بالتوسع أكثر مما هو قادر عليه . إني أرى أن

للشرق من خلال منظور غربي. فرينان العلمي، وماسينيون الصوفي - وبالرغم أن عبقرتهما - لم يستطعا أن يفحصا فحوصا واعياً ونقدياً المبادئ والافتراضات والمقولات التي حكمت منهجيتهما، وكلها منبثقة من الثقافة التي ينتميان إليها، لا من الثقافة الإسلامية التي قاما بدراستها. لقد رأى فرينان في الإسلام والثقافة الإسلامية شيئاً مناهضاً للفلسفة والعلم والمستقبل، ورأها عقيدة جامدة، ولم يتعرض لواقع الإسلام واستمراره الخلاق؛ وهذا ما يسميه سعيد بالعمى الموضوعي عند رينان. أما ماسينيون فقد تأثر بالحركة الرمزية، وانجذب نحو الإسلام، مكتشفاً فيه جدلية الحضور والغياب، ولكن الإسلام الذي ركز عليه ماسينيون هو الإسلام المبني على فكرة التضحية والشهادة؛ وهي محور اللاهوت المسيحي. فتركز ماسينيون على الحلّاج وفكرة الحلول والإبدال مثل إسقاطات مسيحية. لقد رفض رينان الإسلام، وكان موقفه سلبياً عدوانياً، وتبناه ماسينيون، وكان موقفه منه إيجابياً ومُرحباً، إلا أنها لم ينظرا إليه كما هو، وإنما عبر مفاهيم غربية وغريبة عنه. ولهذا فرينان يرفض الآخر، أما ماسينيون فلا يكاد يرى في الآخر إلا الأنا.

وأخيراً فإن كتاب سعيد بأكمله مثال حي على دعوته إلى السوعي لا التصنيف، إلى التبعية لا التواطؤ، إلى النظر لا التنظير، إلى الرغبة لا الإلزام. وهذه الدعوة تختفي أحياناً في ثنايا كتابه وتحت ثقل موسوعيته، وتظهر أحياناً واضحة مشرقة: دعوة إلى الإبداع لا الاتباع؛ دعوة إلى جدل النظرية بالتجربة؛ دعوة إلى الممارسة الخلاقة praxis، فهل من سميع؟

ويختلف «شواب» عن المستشرقين - كما يقول سعيد - لسعيه إلى الوعي لا التصنيف. وكتاب شواب يبين كيف أن جذور الحركة الرومانسية وأصولها مرتبطة بمعرفة الشرق، وأن مفكرين وأدباء كجوتييه وفلوبير وهوجو وشوبنهاور ونيتشه يدينون برؤيتهم لهذه النهضة. كما أن ترجمة جالاند Galland لكتاب ألف ليلة وليلة قد مهدت لروايات القرن الثامن عشر وما بعده. ويستعجن سعيد استخدام شواب لمصطلحات ذات إجماعات عنصرية، كالعقل الآسيوي، إلا أنه يضيف مفسراً أن غرض شواب ليس اتخاذ موقف متحيز من هذا «العقل»، وإنما دراسة أثره على الفكر الأوربي. ومع أن كتاب شواب - كما يرى سعيد - يقصر عن ربط أسباب الاستشراق بالتوسع الإمبريالي، فإنه يبين جانباً مهماً من جوانب التاريخ، هو دور الباحث في حركة الفكر؛ فالترجم والمحقق والأكاديمي لهم دور مهم في المسيرة التاريخية. ويختتم شواب بحثه الشائق بالنتيجة التالية: إن النهضة الأوروبية الكلاسيكية كانت مُحَقَّقة لذاتية الغرب، جامعة لشمله، موثقة لبُزُرته؛ أما النهضة الأوروبية الشرقية فكانت مُسْتَهْتة ونابعة عن الفروق لا عن المطابقات.

إن ما يجذب سعيداً نحو شواب هو أولاً أن شواب يغير محور التحول الثقافي من تركيزه التقليدي على الأعلام والمشاهير إلى شخصيات تعد ثانوية، أي هناك نوع من تفسيح للمركزية الثقافية وتفكيكها في عمله؛ وثانياً لأن شواب يكشف ويوثق إسهام الشرق في فكر أوروبا المعاصر. كما أن ما يصد سعيداً عن مستشرقين مثل رينان وماسينيون - على تباينهما - هو رؤيتهما

## الهوامش

(٤) Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966).

(٥) Beginnings: Intention and Method (New York, NY: Basic Books, 1975).

(٦) Orientalism (New York, NY: Pantheon, 1978).

(١) Edward W. Said, The World, The Text and the Critic (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983).

(٢) and Fuad Sleiman, eds. The Arabs Today: Alternatives for Tomorrow (Columbus, Ohio: Forum Associates, 1973).

(٣) ed. Literature and Society (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1980).

(١٣) لمزيد من التفاصيل اقرأ :  
James Lardner, 'War of The Words,' in *The Washington Post*,  
March 6, 1983.

(١٤) Terry Eagleton, 'Review Of Harari's Textual Strategies and  
Riffaterre's Semiotics of Poetry,' in *Literature and Society* 6:  
2: (Autumn 1980), pp. 256—257

(١٥) John Bayley, 'Review of Said's *The World, The Text and The  
Critique*,' in *The New York Times*, Feb. 27, 1983.

(١٦) أود أن أضيف أن أروع تصوير لدور الثقافة كسجن فكري يتم في  
الفيلم التركي الطليعي الرحلة Yol للكاتب التركي يلماز جوناوي  
Yilmaz Guney

(١٧) انظر تقاطع هذا مع قضية لغة ما بعد اللغة التي تثيرها اعتدال عثمان  
في شعر أدونيس . راجع عرضها لديوانه الأخير في فصول ٣ : ٢  
(يناير - مارس ١٩٨٣) ، ص ٣٢٩ - ٣٣٧ .

(١٨) Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (Chicago: University  
of Chicago Press, 1980).

Geoffrey Hartman, *Criticism in The Wilderness: The Study of Literature  
To — day* (New Haven, Ct: Yale University Press, 1980).

—, *The Question of Palestine* (New York, NY: Times Book, (V)  
1979).

—, *Covering Islam* (New York, NY : Pantheon, 1981) (A)

(٩) راجع عرض نافذة الحول وفؤاد أحمد للدوريات الإنجليزية في فصول  
٣ : ١ (أبريل ١٩٨١) ، ص ٢٩٨ - ٣٠١ .

(١٠) راجع مقالنا والشكلية الروسية في الفكر العربي ، السنة ٤ ،  
العدد ٢٥ (كانون الثاني - شباط ١٩٨٢) ص ٢٨ - ٤٠ . راجع  
أيضاً ترجمة عباس التونسي لمقال أحد أعلام الشكليين الروس فيكتور  
شكولفسكي والفن باعتباره تكتيكاً في «الفن» : مجلة البلاغة  
المقارنة ، العدد الثاني (١٩٨٢) ص ٧٠ - ٨٩ .

(١١) للاستزادة عن التفكير اقرأ :

Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs* (Ithaca, NY: Cornell  
University Press, 1981).

(١٢) W. Jackson Bate, 'The Crisis Of English Studies,' in *Harvard  
Magazine*, Sep-Oct. 1982, pp. 46—53.



# دار الموقف العربي

للصحافة والنشر والتوزيع

٣٨ شارع القصر العيني القاهرة تليفون ٢٣٢٥١ ص ب : ٢٤ دواوين جمهورية مصر العربية

تقدم للمكتبة العربية إنتاجها في الفكر القومي العربي

وتصدر أول كل شهر

مجلة

## الموقف العربي

صوت مصر في الوطن العربي

وصوت العرب في مصر

رئيس التحرير

عبدالمعظم مناف

التمن ٥٠ قرش



- كيف يفكر زعماء الصهيونية أمين هويدي
- الثقافة العربية بين الغزو الصهيوني وإرادة
- التكامل القومي د . حامد ربيع
- رؤية إسرائيل للحروب الصليبية
- د . قاسم عبده قاسم
- عام على التطبيع عبد العظيم مناف
- بلغور ٧٧ والافتراء على التاريخ
- عبد العظيم مناف
- عبد الناصر والعرب
- (قصة ثورة يوليو/ه أجزاء)
- أحمد حروش
- حروب عبد الناصر
- الصورة الجماهيرية لجمال عبد الناصر
- محمد سالمواي
- حوار حول عبد الناصر محمد عوده
- عبد الناصر والإخوان المسلمين
- عبد الله امام
- فلسطين في فكر عبد الناصر
- عبد المغازي شكر
- البيوت الزجاجية د . محمود القاسمي
- رحلة كفاف د . محمود القاسمي
- سعد فوزي
- لحظة عامة لى مصر
- كلوت بك

باعت مكتبة الموقف العربي ٣٨ شارع القصر العيني ت ٢٣٢٥١ وجميع المكتبات

# عالم الكتب



للطباعة والنشر والتوزيع

بيروت - لبنان - ص.ب ١٧٤٣  
برقياً: نابعلبكي

تليفون: ٣١٣٨٥٩ / ٨١٧٤١٨ / ٣٠٦١٦٦ / ٣١٥١٤٢  
تلكس: ALAMKO ٢٣٣٩٠ LE

اسم المؤلف	اسم الكتاب
عبد الله بن الصديق الحسي	○ الكثر الثمين
الفيروز ابادي الشيرازي	● التبيين في الفقه الشافعي
أبي مظفر الأسفرايني	○ التبصير في الدين
درويش الخورت البيروني	○ الاحاديث المشككة في الرتبة
عبد الرحمن الخورت	○ الرسائل السنيّة
أحمد عبد الله الرفاعي	○ العقيدة الحقّة
الأرنؤقي الدمشقي	○ سائحات دمي القصر في مطارحات بني المعصر ٢/١
الحميري اليمني	○ شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم ٢/١
د. مصطفى الشكعة	○ فنون الشعر
د. مصطفى الشكعة	○ بديع الزمان الهمداني
د. مصطفى الشكعة	○ المتنبّي في مصر والعراقيين
أبو اليمن مجير الدين العلمي	○ المنهج الأحمد في تراجم أصحاب الإمام أحمد ٢/١
السعال	○ الأنساب ١٠/١
البيروني	○ تحقيق ما للهند
الجرجاني	○ تاريخ جرجان
د. محمد علي الهاشمي	○ طريقة بني العبد
عبد الله عمر البارودي	○ دراسات مختارة في المكتبات والتوثيق
ابن زكريا النهرواني الجبري	○ المجلس الصالح الكافي والأيسر الناصح الشافعي ٢/١
د. ربحي كمال	○ دروس في اللغة البصرية
علي أبو زيد	○ البديعيات
المهاشمي	○ تفسير القرآن
الأسنوي الشافعي	○ نهاية السؤل في شرح منهاج الأصول ٤/١
ابن مفلح	○ الفروع ٦/١

تطلب هذه الكتب من: مكتبة المتنبّي  
١٤ شارع الجمهورية بالقاهرة

## «الذاكرة المفقودة» والبحث عن النصّ

صدر كتاب «الذاكرة المفقودة» لإلياس خوري عن مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت - لبنان عام ١٩٨٢ . وإلياس خوري روائي ، صدرت له مجموعة من الروايات ، كما أنه في الوقت نفسه ناقد ظهرت له مجموعة من الدراسات هي : «تجربة البحث عن أفق : مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة» - مركز الأبحاث الفلسطينية ، بيروت ، ١٩٧٤ . وفي عام ١٩٧٩ صدرت له «دراسات في نقد الشعر» عن دار ابن رشد في بيروت . ثم أخيراً ظهرت هذه الدراسة التي تتناولها هنا بالتحليل والمناقشة .

وتسائل في البداية : ما الذي يعنيه المؤلف على وجه التحديد من ذلك العنوان الغريب اللافت والذاكرة المفقودة ؟ خصوصاً - والكتاب - إلا مقدمته حتى ص ٢١ - مجموعة من المقالات النقدية التي تتناول أعمالاً أدبية تمتد لتشمل الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح ؛ وهي مقالات نشرت في المدة بين عام ١٩٧٢ - ١٩٨١ في مجلات عربية مختلفة . يحاول المؤلف في المدخل أن يحدد معنى خاص لجميع هذه المقالات المتناثرة في كتاب . هذا المعنى هو ما يسميه المؤلف الإعلان وعن نهاية مرحلة ، محاولة للإشارة إلى جديد متلبس ، إلى مرحلة تنتهي فيها المراجع الجاهزة أو شبه الجاهزة ، وتعلن فيه الكتابة عن كونها مرجع نفسها ؛ بمعنى أن الحاضر يجب أن يكون حاضراً ، وأن يشكل من نفسه مرجعاً لقراءة الماضي واستشراف المستقبل ؛ ص ٩ .

من خلال هذا المعنى الذي يطره المؤلف لجميع هذه الدراسات المتناثرة في كتاب يمكن لنا أن نتحرك في تحليل مضمون الكتاب على مستويين : المستوى الأول يرتبط بالكتابة نفسها في مستواها الإبداعي ؛ ويرتبط المستوى الثاني بالكتابة في مستواها النقدي ؛ فالنقد - كما يقول المؤلف - «كتابة على الكتابة ، ولغة على اللغة» ص ١١ . ولأن الكتاب يعلن انتهاء مرحلة ، ويحاول الإشارة إلى جديد «متلبس» لم يتضح بعد ؛ جديد تنتفي فيه المراجع الجاهزة والإسقاطات الخارجية على النص ، لذلك فالكتابة - بمستوياتها الإبداعية والنقدية - في أزمة . وليست أزمة الكتابة النقدية إلا مظهراً لأزمة الكتابة الإبداعية ؛ وفالنقد بوصفه لغة شائبة ... لا يستطيع أن ينطلق إلا من إشكاليات اللغة الأولى ، أي من النص نفسه . فنقوم عملية نقد النص باستدعاء مباشر لمعنى النص النقدي . فالنص الذي يفتح نفسه لإمكان أن ينشأ منه نقد عليه ، يجب أن يكون نصاً نقدياً من حيث بنيته ، أي يجب أن يكون نصاً متعددًا ، ويحتل أكثر من قراءة واحدة ، ويشارك في تأسيس لغة نقدية ؛ ص ١١ (التأكيد من عندنا) .



يتحرك المؤلف في إجابته عن هذا السؤال من علاقة النقد الأدبي بغيره من العلوم ، بادئا بالنقد والتاريخ (ص ١٢ - ١٤) ، والتاريخ النقدي (ص ١٤ - ١٧) ، والنقد في المجتمع (ص ١٧ - ٢٠) ثم سائر النقد/أفق النقد (ص ٢٠ - ٢١) . وتنتهي المقدمة التي عنوانها «النقد والنص النقدي» . ثم يبدأ بعد ذلك القسم الأول بعنوان «في الثقافة العربية الحديثة» وهو مجموعة من المقالات سبق نشرها . المقالة الأولى بعنوان «الذاكرة المفقودة» (٢٥ - ٤٣) نشرت في مجلة «مواقف» ربيع ١٩٧٩ . والمقالة الثانية بعنوان «الثقافة الحديث وسلطة المثقف» (ص ٤٤ - ٥٤) وقد نشرت في «السفير» عدد ١٩٧٩/١١/٧ . وهي قراءة تحليلية لكتاب هشام الشراي «الجمر والرماد - ذكريات مثقف عربي» ، وهو الكتاب الصادر عن دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٨ . والمقالة الثالثة بعنوان «الديمقراطية والاستبداد الحديث» (ص ٥٥ - ٦٤) ؛ وتناقش في جزء منها كتاب برهان غليون «بيان من أجل الديمقراطية - البنى السياسية الفكرية للتنمية والتخلف ، ومأساة الأمة العربية» ، الصادر عن دار ابن رشد ، بيروت ١٩٧٨ . وقد نشرت هذه المقالة في «شؤون فلسطينية» العدد ٨١/٨٠ ، ١٩٧٨م . أما المقالة الرابعة فهي «الاحتراق حول الأسئلة» (ص ٦٥ - ٧١) ، وهي عن كتاب جورج خضر «ولو حكيت مسرى الطفولة» ، الصادر عن دار النهار ، بيروت ١٩٧٩ . وقد نشرت المقالة في النهار البيروتية . وعنوان المقالة الخامسة «موت المؤلف» (ص ٧٢ - ٧٦) ، وقد نشرت في السفير ، عدد ١٩٨٠/١٠/٥ . والمقالة السادسة والأخيرة هي «فضاء النثر» (ص ٧٧ - ٨٩) ، وقد نشرت في مجلة «الطريق» ، العدد ٣ ، تموز ١٩٨١م .

إن المؤلف يطرح قضية في المقدمة ، ثم يترك للقارئ عناه البحث عن إجابة الأسئلة التي أثارها في تلك المقدمة ، وذلك وسط تفاصيل واهتمامات تغطي نشاط المؤلف قرابة عشرة أعوام في الصحف والدوريات المختلفة . وبدأ المؤلف وهو بصدد تحديد معنى فقدان الذاكرة من الواقع العربي المتجسد المعيني : الحروب اللبنانية وفلجرب الأهلية لم تجر على أرض الواقع فقط ، بل كانت تجري في الذاكرة . كانت ذاكرتنا البهسية الحديثة تثقب ثم تفتت مع تصاعد الحرب وتحولها إلى حالة عربية شاملة ؛ حرب الذاكرة التي تمحو الذاكرة . لم تصمد إلى مقولات جهازة ؛ كانت النصوص تنهار والؤسسات تنهار والذاكرة تنهار . كان عصر البهضة كان هنا بجميع نصوصه وانجازاته ، يحاول أن يتدارك الصغي والقيم التي صنعت وسط معارك إيهام السيطرة العثمانية . لكن الحرب لم تتوقف ، والذاكرة لم تنفذ شيئا ، بل صارت هو موضوع المحاكمة . وبدا كأن الماضي القريب لا يميل إلى شيء ، وأن القوى الاجتماعية التي تنفجر من الداخل هي المحصلة الفعلية للذاكرة التي حاولت أن تحيل نفسها إلى ذاكرة ، فنركتنا وكأننا بلا ذاكرة . (ص ٢٦) .

والواقع المعيني الذي تعيشه لبنان بكل ما يصطعر فيه من قوى ليس إلا حالة عربية شاملة تنبئ عن انهيار شامل لمشروع الحداثة

وإذا كانت الكتابة في مستوياتها الإبداعية والنقدية قد أمكن توحيدها إلى هذا الحد حيث أشار المؤلف إلى المستوى الثاني باسم «نقد النص» وإلى المستوى الأول باسم «النص النقدي» ، فإن تحليل أزمة النقد وتحليل أسبابها ليس في حقيقته إلا تحليل أزمة الإبداع . وإذا كان هذا التحليل يقود المؤلف إلى أزمة الثقافة العربية وأزمة الواقع العربي ، فإنه يظل يتعامل مع الثقافة ومع الواقع بوصفهما نصوصا . وهنا يتسع مدلول كلمة «النص» في استخدام المؤلف ليشير إلى مستويات مختلفة ، تبدأ بالنص الأدبي بالمعنى اللغوي ، وتنتهي بالواقع الذي يعد نصا بالمعنى السيميوطيقي .

ونعود الآن إلى سؤالنا الذي طرحناه عن معنى هذا العنوان الغريب اللافت «الذاكرة المفقودة» وعن علاقته بالدراسات النقدية . والواقع أن المقدمات التي مهدتنا بها للإجابة عن السؤال تسمح لنا بطرح إجابة لا نجدنا مطروحة في الكتاب بشكل مباشر ، وإن كانت - في اعتقادنا - لا تخرج عن المعنى الذي حدده المؤلف من خلال الاستخدام السابق .

## ٢

تمثل الذاكرة على مستوى الإنسان الفرد جانباً أصيلاً من جوانب شخصيته . إنها لا تعني مجرد ذكريات الماضي بجانيها الحلول والمز ، بل تعني في الأساس جماع الخبرات والتجارب التي تشكل وعي الإنسان وتحدد قدرته على التعامل مع الحاضر الراهن ، بل تمثل شروط التعامل مع هذا الحاضر ، تلك الشروط التي تعد أساس أي معرفة . وحين يفقد الإنسان ذاكرته ، فإنه يفقد ذاته ؛ لأنه يفقد الشروط الموضوعية التي تجعله يعيش الحاضر ويتعامل معه . وليست الذاكرة بالنسبة للجماعة إلا مجموع الخبرات والتجارب والتراث الذي تنطلق عليه اسم «الثقافة» . وهذا بالضبط هو ما يقوله المؤلف ويكنز للثقافة أن تحدد بوصفها ذاكرة . في هذا التحديد تكون الثقافة خلاصة وتكثيفا لتجربة تاريخية . والتكثيف هو جزء من الصراع بين القوى الاجتماعية على من يصوغ ذاكرة الحاضر كي يستطيع صياغة ذاكرة المستقبل ، أو كيف تصاغ الذاكرة في الحاضر» (ص ٢٦) .

وليس التعرض لأزمة الثقافة العربية في القسم الأول من هذا الكتاب - أو لنقل أزمة الذاكرة العربية أو فقدانها - إلا محاولة لتحليل أزمة النقد وتحليل أزمة الإبداع في الوقت نفسه ، عندما لا تكون الأزمة في النقد فقط ، بل تكون في موضوعه أيضاً . وحين تشمل الأزمة اللغة الأولى (الإبداع) والثانية (النقد) فلها تكون تعبيرا عن أزمة اجتماعية ثقافية عميقة ، تحتاج إلى تحليل يقوم بربط المستويات بعضها ببعض ، «استشفاد تداخل علاقاتها» (ص ١٢) .

ولكن كيف صارت أزمة الثقافة هي أزمة النقد وهي أيضاً أزمة الإبداع ؟ وبكلمات أخرى : كيف عسر فقدان الذاكرة/الثقافة عن نفسه على مستوى النقد والإبداع معا ؟

فيعترف بأن الإعصار الذي وتعرض له كل شيء في الشرق لم يستطع أن ينجو من حرم اللغة ، بل أحضرها لانحناءات متعددة . هكذا استطاعت اللغة أن تستوعب التراجعات دون أن تفقد على مستوى فنيها - أي حين لا تكون فقط أداة اتصال (إلى أداة ثقافية ، وهو أحد مستوياتها) بل مادة إبداع - علاقتها الماضية وضوابطها ، فاستطاعت أن تنحني ، وفي انحناؤها استطاعت أن تتجدد ليس فقط في الشعر ، بل انطلاقاً من الشعر في جميع مجالات الكتابة . (ص ١٣ - ١٤) .

وإذا كانت اللغة من حيث هي مادة إبداع قد استطاعت أن تتجدد في الشعر ، فقد استطاعت بالضرورة أن تعبر عن نص الحاضر ، بمعنى أنها لم تظل خاضعة لإطار الماضي الموروث ، ولم تفقد فعاليتها أو تتخل عنها تحت وطأة الوالد الغازي . إلى صمود اللغة وانحناءها ليست إلا تعبيرا ثقافيا وإبداعيا عن الأزمنة ومن محاولة تجاوزها في الوقت نفسه . ولو كان الماضي (بمستويته الغربي والعربي الإسلامي) قد اغتال الحاضر - كما يزعم المؤلف - لعبر فقدان الذاكرة المزعم عن نفسه بفقدان اللغة واستبدال لغة أخرى بها . أليست اللغة هي مادة الذاكرة وأداتها ؟؟ أليست هي محتوى الثقافة ورمزها في الوقت نفسه ؟؟

٢

قلنا إن معضلة النهج عند الكاتب تتمثل في المساواة بين مستويات ثلاثة هي الواقع/الثقافة/الأدب . وقد لاحظنا أن تحليله لأزمة الثقافة ، الذي عبر عنه بفقدان الذاكرة ، تحليل يتجاوز قوانين الثقافة وفعاليتها الخاصة . ويتجلى هذه المعضلة بدرجة واضحة حين يتعرض الكاتب لأزمة النقد . ومن المهم - أولا - أن نحاول اكتشاف مفهوم الكاتب للنقد الأدبي ولوظيفته ؛ ذلك أن هذا المفهوم هو الذي سيحدد تصوره لأبعاد الأزمة ، وهو الذي سيحدد - من ثم - اقتراحات تجاوز تلك الأزمة .

يبدأ الكاتب - فيما يعلن عن نفسه - من ممارسة نقدية تنطلق من النص الإبداعي أساسا ، ثم تقوم بربط هذا النص بالمستوى الأدبي العام ، الذي هو جزء من المستوى الأيديولوجي ، في سبيل الوصول إلى القدرة على ربط النص الإبداعي بالممارسة النقدية [دراسات في نقد الشعر . ص ٥] ويلمح الكاتب إلى التوجه النقدي نفسه في مدخله للكتاب الذي تناوله هنا ، حيث يقول : وتندرج هذه المقالات في إطار البحث داخل النص الأدبي نفسه ؛ هذا لأبني أنها متحررة من أي نسق أيديولوجي ، فكل تأويل نقدي يبيل ، بشكل أو بآخر ، إلى مبنى أيديولوجي أو إلى منظور عام . لكن الطموح ، هو أن تصل القراءة النقدية إلى شفافية اكتشاف التركيب البنائي للنص الأدبي ؛ وفي عملية الاكتشاف هذه ، لا يحاكم التأويل النقدي النص فقط ، بل يحاكم أدواته نفسها (ص ٩) .

لكن هذا التوجه النقدي الواقعي الواضح سرعان ما يتهاوى أمام مفاهيم وتصورات للكاتبية النقدية تتعارض مع تلك المتطلقات الأولية . ونقول إن هذا التوجه النقدي توجه واقعي

العربي ؛ ذلك المشروع الذي تخلف عن الواقع في سبيل فرض النموذج الغربي الوارد ؛ وفالمؤسسات بأسرها لم تكن مؤسسات تشبه النمط الغربي أو أي نمط آخر ؛ إنها مجرد أوان صنعت على عجل وإهبارت وستنهار بسرعة . وعقلانية النمط هي اللاعقلانية المطلقة ؛ فذولة الجيش لا تعني مجيء الحداثة العقلانية ، بسبب كون المؤسسة الحاكمة هي أكثر المؤسسات حداثة واستيعابا للتكنولوجيا . (ص ٢٨) .

هكذا كان مشروع الحداثة تحديثا للذلة لا تحديثا للمجتمع على المستوى السياسي ؛ يستوى في ذلك مشروع محمد علي أو مشروع جمال عبد الناصر . داخل هذا المشروع اندرج كل شيء بما في ذلك الثقافة ، التي كانت وتنمو في الدولة ومن أجل بناء الدولة . في الدولة ؛ أي داخل الجهاز الحديث . والدولة لم تصر دولة إلا بالجنش . . . ومع الجيش صارت نموذج تمدن فوق القوى الاجتماعية من الخارج ، في سلطة تقع فوق المجتمع وتعتبر عن طموحاته المستقبلية (ص ٢٨) . كان مشروع الحداثة في مرحلته يحاول تحقيق نموذج منقسم إلى نصفين : ونصف الأول في عصور الازدهار العربي - الإسلامي ، ونصفه الثاني في الغرب . وكانت خيارات الحداثة هي محاولة الجمع بين الماضي ومشروع ماضي العرب وماضي الغرب ، كي يصاغ من الماضي مشروع جديد هو الحاضر الذي يتمرد على الانحطاط ، ويدخل في العالم (ص ٣٠) .

وبين الماضي والماضي ، أو لنقل بين النموذجين الغربي والعربي الإسلامي القديم ، ضاع الحاضر ، أو بعبارة أخرى ضاع النص لحساب نصوص أخرى ، وانتهى الأمر إلى فقدان الذاكرة . وإذا كان النص الإبداعي الحقيقي هو الذي يمثل في بنائه النصوص السابقة عليه ويتجاوزها طارحا قوانينه الخاصة التي يعاد توظيف النصوص القديمة من خلالها ، فإن نص الحداثة تخلف عن ذاكرته الخاصة لحساب إحدى الذاكرتين : ذاكرة الغرب ، والذاكرة العربية القديمة .

قد يكون هذا التحليل لأسباب أزمة الثقافة تحليلا لاغيار عليه من الوجهة العامة وإن كان يتناسى - أو لنقل يتجاهل في سبيل الحفاظ على تعارضياته الثابتة - أن الثقافة - وإن كانت في جوهرها انعكاسا للواقع - لها استقلالها الخاص التميز ، ولها حركتها الذاتية النابعة من قوانينها من حيث هي ثقافة . والأدب الإبداعي بأشكاله المختلفة - وإن كان انعكاسا للثقافة ، وهو من ثم انعكاس غير مباشر للواقع - له إشكالياته الخاصة النابعة من طبيعة الأدوات التي تشكل عناصره بنائه - وأهمها اللغة - تلك الأدوات التي تعد عناصرها فيها فاعلا في الثقافة بشكل عام . نقول إن الكاتب يتجاهل تعقد العلاقات وتفاعلها بين مستويات الواقع/الثقافة/الأدب . وتلك بالتحديد هي معضلة منهجه ومعضلة نتائجه الخطيرة فيما يرتبط بأزمة النقد وأزمة الإبداع معا . وإضافا للكاتب نقول إنه حين يتعامل مع النصوص ذاتها - ناقدا تطبيقيا - يكشف عن وعي بخصوصية الأدوات . وعلاوة على ذلك فإنه في كتابه «دراسات في نقد الشعر» المشار إليه ، يدرج فعالية اللغة كأداة في صياغة النص ،

هذا التناقض بين التوجه النظري النقدي للمؤلف وتصوره لماهية الكتابة الإبداعية يعبر في حد ذاته عن أزمة المثقف التي تعرض لها المؤلف في إحدى مقالاته (ص ٤٤ - ٥٤) حيث يقول «المثقف الحديث وإن كان يواجه» ؛ أي مثقف يستند على اعتراف خارجي (مقاييس جديدة) بثقافته . يتكلم لغة أجنبية يهرب بها الآخرين . يخفيهم . يستند إلى قاعدة اجتماعية حديثة . . . أصبح المثقف هو المتلقى والمُعمَّم لأفكار «كونية» لا تجد لها إلا أرضية هشة في واقع تنخره الهيمنة الاستعمارية ، وتنخره الطبقات والفئات الطفيلية التي تسلب السلطة مع هذه الهيمنة وبها ، (ص ٤٨) وهذا التوصيف لأزمة المثقف ينطبق تماماً على تصورات المؤلف النقدية ؛ فكيف نزعز الكتابة النقدية عن القارئ ؟ وكيف ننكر أن تكون جسراً يساعد القارئ على فهم العمل وعلى تلقيه ؟ ألسنا بذلك نفعل في تعميمات كونية تتجاهل ظروف الواقع التي يعد المتلقى القارئ أهم طرف فيها ونحن نتحدث عن الكتابة النقدية ١٩ وإذا كان النقاد يكتب انطلاقاً من النص الأدبي ويحاول أن يربطه بسياقه الأوسع ، فهل يكتب لمتعة الكتابة ذاتها ، أو يكتب لقارئ لا يستطيع تجاهل ظروفه الموضوعية ١٩

كل هذه أسئلة وإشكاليات تعبر عن أزمة المثقف كما تعبر عن أزمة النقاد الذين يعلنون موقفاً التزامياً من الواقع ومن قضايا الجماهير ، ثم يقعون بوعي أو بدون وعي في أسر مفاهيم وتصورات تتناقض مع ذلك الموقف الالتزامي الملحن ، وتشبه - من ثم - إلى امتحانات الاعتراض والتغريب ، فيقول المثقف إلى سلطة مهمتها «حجب الواقع وتقديم صورة مشوهة مأخوذة من مزايا ماضى المستقبل» (ص ٥٣) . والمؤلف ينتمى إلى هذا النمط من المثقفين ، ويعبر بكتابات النقدية عن الأزمة ذاتها التي أسهبت في تحليلها وفي تحليل أسبابها ، دون أن يتجاوز إطار التحليل الخارجي ، ودون أن يضع نفسه داخل «زمرة» المثقفين الذين يحلل أزمته .

٣

ولا يقف تعارض المؤلف مع منطلقاته الأساسية عند حدود التسمية بين الكتابة النقدية والكتابة الإبداعية ، بل يتجاوز ذلك إلى نفي الوظيفة الثقافية الاجتماعية للنص الأدبي كما نفاها عن الممارسة النقدية . وإذا كانت عناصر عملية الإنتاج الأدبي في المفهوم الواقعي هي الواقع والأدب والنص والمتلقى بما يحمله كل عنصر من هذه العناصر من قوانين وأبعاد ذاتية تتفاعل مع باقي العناصر في إنتاج دلالة النص وفي إنتاج تأويله ونقده ، فإن المؤلف يقف عند حدود النص ، وتظل إشارات اللواقع وللأدب وللمتلقي من قبيل الإشارات الزائفة التي تعتمد على الوئب والربط الميكانيكي بين هذه المستويات . وكما نظر إلى النقد بوصفه إبداعاً جديداً وإن نشأ من النص ، فكذلك يحاول نفي الأدب لحساب النص . «في (ألف ليلة وليلة) كما في كل الأعمال الكبرى التي تأتي كشكل التجزئة التاريخية» ، يغيث المؤلف في النص ويحيي ، ويتحول النص إلى إمكانات تأويل لا حدود لها (ص ٧٣) .

لأنه ينطلق من النص أولاً ، ولكنه لا يغفل - شأن النقاد النصيين - علاقة النص بمستويات أخرى خارجه ؛ بمعنى أنه لا يتعامل مع النص بوصفه بناء مغلقاً من الدلالات ، بل ينظر إليه بوصفه بناء متميز التركيب والدلالة ، ينبع في تشكله من أطر خارجية ، ويعود في دلالاته مشكلاً لهذه الأطر ومضاعفاً في بنائها وتركيبها . ونصف هذا التوجه النقدي بأنه توجه واقعي لأنه من جهة أخرى يدرك ما يمكن أن يقوم بين النص ونقده من تفاعل أيديولوجي ، عبر عنه الكاتب في النص السابق بأن كل تأويل نقدي يميل إلى مبنى أيديولوجي أو إلى منظور عام .

من هذا المنطلق الواقعي النقدي تكون الكتابة النقدية تحليل للنص وتفسيره لا وتقوماً ، وهي في ذلك كله لا تغفل الشرط التأويلي ولا تتجاوزوه أو تتجاهله . وإذا تحولت الكتابة النقدية إلى إبداع جديد دخلنا في منطقة تتجاوز توجه الكاتب الذي عبر عنه في النصين السابقين . ولكن هذا التجاوز واضح في نصوص كثيرة للكاتب ؛ الأمر الذي يعكس تناقضاً في مفاهيمه النقدية . فالكتابة النقدية تساوي الكتابة الإبداعية ؛ وكما أن كل كتابة إبداعية هي بمعنى ما ، استعادة لإبداع سبقها ، وقراءة كتابة جديدة له في زمن آخر ، فإن كل نقد إنما يقوم باستعادة كتابات نقدية سابقة ، ويعيد إنشائها داخل نص جديد . هذه العملية المعقدة لا تعني أننا داخل حلقة من الاستعدادات ، بل على العكس من ذلك ، تعني أن الاستعادة تعيد إنتاج السابق عبر هدمه في لغة الحاضر التي تعيد بناءه (ص ١١) . وإذا كان الكاتب يعترف أحياناً بأن نقداً للنص لا يستطيع أن يكون مستقلاً عن النص نفسه [مادام يبدأ من داخله أساساً ، كما سبقت الإشارة] ، بصرف النظر عن البعد التأويلي الذي يعبر عن أيديولوجية الناقد ، فإنه في أحيان أخرى كثيرة يتحدث عن زمن النص وزمن الكتابة النقدية . والحديث عن زمانين مختلفين يعنى الحديث عن إطارين من الرؤية مختلفين ، وتتحول الكتابة النقدية إلى ما يشبه الإبداع الذي يعيد صياغة النص الأدبي بوصفه نصاً ينتمى إلى الماضى وزمن القصيدة هو الماضى ؛ إنه جسدها الذي نقرأه أو نسمعه وقد انتهت صياغته . أما زمن الكتابة النقدية فهو الحاضر . إنه لا يستعيد ماضياً ، بل يأخذ حاضراً في اللحظة ذاتها . من هنا ينكسر المنطق إلى نصفين : نصف للماضى ونصف للحاضر . ويأتى النص الجديد ، الكتابة النقدية ، وكأنه لا يضيف شيئاً ، بل يحاول فقط أن يقول ما لا يستطيع الشاعر قوله ، أو ما نعتقد أنه لا يستطيع قوله . هذا المنطق المكسور ، يحكم كل كتابة نقدية . إنها إدراج لنص جاهز في حركة نص لم يجهز بعد ، تكسر منطق الشعر في تبويبه الجديد ، وتقدم إشكالية قراءة مختلفة [دراسات في نقد الشعر (ص ٦١)] .

وإذا كانت الكتابة النقدية - كالكتابة الإبداعية - تبدأ من النص لتتجاوزوه ، فمن الطبيعي أن ينكر المؤلف وظيفة النقد بوصفه جسراً بين الشاعر والقارئ . فهذا الجسر - فيما يرى المؤلف - ليس بحاجة لوصاية أحد .

الحلم ، مادام كل شيء قد وصل - في وعي الكاتب - إلى حالة من الفوضى والعلمية عبر عنها على المستوى السياسي ، بسقوط النظام ، وعلى المستوى الثقافي ، بفقدان الذاكرة ، وعلى المستوى الأدبي ، بموت المؤلف .

والحل الذي يطرحه علينا الكاتب - أو حلمه على الأرجح - هو حل مستورد ، إذا سمحنا لأنفسنا باستخدام هذا التعبير . وهذا الحل يعكس أزمة الكاتب التي يشترك فيها مع كثير من المثقفين الذين وعى أزمتهم وأخرج نفسه من بينهم . ما الذي يعنيه مفهوم « موت المؤلف » وإعطاء مركز الصدارة للنص بوصفه شكلاً وتشكيلاً ؟ ألا يعني ذلك عودة صريحة ومباشرة لفهم النص الأدبي في مفاهيم الشكليين والنصيين الغربيين بوصفه البدء والمعاد ؟ ألا يقودنا هذا إلى مفهوم النص بوصفه نظاماً مغلقاً من الدلالة ، لا علاقة له بما هو خارج عنه في الثقافة والواقع ؟ وإذا كان هذا المفهوم الغربي لموت المؤلف ، واستبقاء الشكل مرتبطاً بأيديولوجية تبريرية للنظام الرأسمالي الاستعماري ، ألا يعد استيراده حلاً لازمة الإبداع العربي وقوعاً في أسر التبعية وتجاهل متعمداً لمعطيات الواقع ولظروفه ؟ ثم ليس هذا كله أخيراً تكريراً للتضياع والتشتت وفقدان الذاكرة ، الذي وعدنا المؤلف في صدر كتابه بتحليل أسبابه وصولاً إلى تجاوزه ؟ وإذا كان الحل ذاته يعود لتكريس المضلة وتعميق الأزمة ، فمن حقنا أن نستنتج أن تحليل الكاتب للأزمة ذاتها ولأسبابها يعتمد على مفاهيم وتصورات تحتاج في ذاتها إلى التعديل وإعادة النظر .

٤

إذا كان الإبداع الأدبي العربي يعاني أزمة ربطها الكاتب بأزمة الثقافة ، وربط أزمة الثقافة بدورها - ربطاً ميكانيكياً - بأزمة الواقع ، فإن النقد العربي - الذي هو كتابه على الكتابة - يعاني بدوره أزمة تحتاج للتحليل الذي يقودنا بدوره إلى الحل . وإذا كان الكاتب قد بدأ كتابه بتحليل أزمة النقد ، وصولاً إلى تحليل أزمة الواقع ، فإننا في هذا العرض عكسنا الوضع فبدلاً من أزمة الواقع ، ثم عرضنا لازمة الثقافة ، ووقفنا - ثالثاً - عند أزمة الإبداع . وقد كان هذا القلب في الترتيب مهما بالنسبة لنا ، لأنه ساعدنا على الكشف عن ترابط المفاهيم المقررة على صفحات الكتاب بحكم كونه مجموعة من المقالات التي سبق نشرها . أضف إلى هذا أن عملية القلب هذه قد ساعدتنا في بلورة مفاهيمنا التي ناقش المؤلف من خلالها ، بحيث نظل المسافة بين مفاهيمنا ومفاهيمه واضحة لا تسمح بالاختلاط ، وإن كانت تبرز بعض نقاط التلاقي وتؤكددها .

ولا شك أن النقد العربي يعاني أزمة في جزء من أزمة الإبداع ومن أزمة الثقافة ومن أزمة الواقع ، بمعنى أن هناك قانوناً ما يحكم هذه المستويات ويلقي بظله على كل منها . وإذا كان الواقع ليس معطى موضوعياً شاكساً موحداً ، بل هو حركة نشطة من التفاعل والصراع بين قوى اجتماعية ذات مصالح مختلفة وأيديولوجيات متعددة متعارضة ومتصارعة أحياناً ، فإن التعبير الثقافي لهذا

ولا بأس لو كان معنى غياب المؤلف في النص وانحلاله أن يكون ذا وعي حاد شامل وذا رؤية أدبية جمالية راقية تتجاوز حدود الذات - بالمعنى الرومانسي - إلى أفق إنساني . وليست ألف ليلة وليلة التي يشهد بها الكاتب صانع كاتب أو إبداع أدبي ، وتلك إشكالية أخرى على أي حال ، مجالها الدراسات الأدبية الشعبية . وعلى الرغم من أن المؤلف - كما سبقت الإشارة - يري أن للعمل الأدبي بعده الأيديولوجي ، الذي ليس إلا انعكاساً لأيديولوجية الكاتب المبدع ، فإنه يجمل بأن يشهد أعمالاً أدبية ينمى فيها المؤلف ويغيب ، أو يموت . « نعود إلى ألف ليلة وليلة ، لأننا نشهد اليوم موت المؤلف وموت النص / الشاعر . من يستطيع أن يقول إنه يستطيع أن يغير أو يلتقط هذا الركام . من يستطيع أن يبحث عن موضوع أو عن فكرة أو إطار لكتابته ، والمواضيع مكسدة في طرقات المدن [ راجع تعليق الكاتب على عبارة الجاحظ المعاني مطروحة في الطريق ] ، في « دراسات في نقد الشعر » (ص ١٢ - ١٤) والكتابة عاجزة عن أن تكون شكلاً ، والمؤلف ضائع بين أن يعيش في ماضيه ، حيث كانت أحلام أو أوهام الكتابة هي أن تكون مشراً وداعية ، وأن يعيش هذا التراكم المدهش والقاتل لثقافة التاريخ المعاش ومأسوته ، كأننا أمام كل الأزمنة وهي تحتفظ ونتميتها لتعلن شيئاً آخر لم نألفه ، وكأننا أمام الفوضى التي يبدأ منها كل شيء . لذلك يغيب الكاتب - المؤلف ، لم يعد هناك دور أو إمكانية أو معنى لكي تكون كما كنت في الماضي ، ولم يعد هناك من إمكانية للتعامل مع النص إلا بوصفه نصاً بلا حدود ، شكلاً لا يحدد الأشياء ولكن يتشكل فيها ؛ يشترك للفوضى وللغموض وللحسد أن يقول ، وتختفي سلطة الكتابة في لاسلطة هذا الشكل الغامض والجسدي من الكتابة » (ص ٧٣ - ٧٤) .

تأكيد كلمة « يحلم » ، تعبيراً منا عن تصور الكاتب لعلاقة الأديب بالنص ، أمر مهم . فإما معنى أن الكاتب « يحلم » بوجود أعمال أدبية ينمى فيها المؤلف ويموت ؟ وما قيمة هذا العتل المفترض ذهنياً ومادلاته ؟ الحلم هنا نابع من نمط من التفكير القائم على التمني لا على تحليل معطيات الأزمة واستكناه حلها . وسادام الكاتب - الأدب - بين مستويين - واقع الثقافة / الواقع ، ثم بدأ من مأساة الواقع اللبناني العربي ، فلابد أن تنسحب مظاهر الأزمة - ميكانيكياً - من الواقع السياسي الاجتماعي إلى المستوى الثقافي ، وتنسحب أيضاً إلى المستوى الإبداعي الأدبي . وتتجلى الأزمة على مستوى الإبداع في حالة من الضياع عبر عنها الكاتب بأن المواضع مكسدة في طرقات المدن والكتابة عاجزة عن أن تكون شكلاً . والمؤلف أو الأديب - فيها يري الكاتب - ضائع لا يعرف له دوراً - حيث سقطت أدواره السابقة ؛ دوره في التراث بوصفه داعية القبيلة والمبرع عنها ؛ ودوره في مشروع الحضارة باعتباره جزءاً من مشروعهما الذي سقط . وفي حالة الضياع هذه ، لاحل عند الكتابة إلا أن يموت المؤلف وتختفي سلطة الكتابة . تعبير الكاتب عن حله ، واستشهاده بألف ليلة وليلة ، يدخل في منطق

خلال تحليله وفهمه تصحح علاقتنا بالتراث كما تصحح علاقتنا بكل ما هو خارج عنا . ونحن تصحح العلاقة بتفاعل الماضي بالحاضر ويتفاعل الحاضر بالداخل . لكننا يجب أن نفهم أن الواقع ليس موحدًا ، ومن ثم فملاقتنا بالماضي والحاضر لا يمكن أن تصح بمجرد النية ورد الفعل ، وإنما تصح لو صُحَّح الواقع نفسه ، وانتفض عنه علاقات الاستغلال ، وانتفى التعارض بين السلطة والجماهير .

ويرتبط البعد الثاني لازمة النقد بأزمة المثقف الذي وضعته الدولة - في مرحلة المشروع القومي - داخل مشروعها ، وأوهمته أنه معبر عنها باعتبارها شكل الحدائق الوحيد الممكن . ونحن فشل المشروع استغنت عنه ولم يعد يرضيها منه سوى تبرير سيطرتها وهيمنتها واستغلالها . وليس أمام النقد سوى أن يعلن أزمته كي يكتشف آفاقه . فليس أمام الكتابة العربية سوى أن تعلن ، وللمرة الأولى في العصر الحديث ، انفصالها عن جهاز السلطة ، وعن سلطتها السحرية الماوسية اللغوية ، وارتباطها في أحضان التاريخ . فالكاتب التي لا تشير إلى أزمة الذاكرة النقصية ، وضرورة التخلص من علاقاتها المواربة ، المتواطئة مع سلطة القمع ، لم يعد لها أي مكان ، لأنها صارت اجترارًا لما اختبرنا فيه العجز والانحطاط (ص ٢٠) . في هذا البعد يقترب المؤلف من أفق التحليل الصحيح أو يكاد ؛ فالتعارض بين السلطة والجماهير في عالنا العربي يعكس تعارض مصالح على المستوى الاقتصادي والاجتماعي . وهذا التعارض يعكس على المستوى الثقافي ، ويتجلى في أزمة النقد والإبداع معًا . وإذا كان المثقف قد خدع في السلطة في مراحلها السابقة فاستخدمته بعد أن ظن أنه سيغير الواقع من خلالها ، فقد آن الأوان أن يدرك المثقفون أن ذلك كان وهمًا ، وأن مسئوليتهم الحقيقية تنبع من مسئوليتهم في إبداع ثقافة حقيقية علمية ، تعبر عن الجماهير ، وتتبنى أمالهم وطموحاتهم .

والبُعد الأول والثاني غير منفصلين على أي حال ؛ فالدولة في لبنان مشروعها القومي التحديثي نظرت للنموذج الغربي ، لكنها حاولت أن تتوسط بين هذا النموذج والنموذج التراثي . ونحن فشل المشروع لأسباب كامة في طبيعة الدولة ومؤسستها ، تحولت الدولة إلى النموذج الغربي تابعة . ومعنى ذلك أن اكتشاف وهم سحر الغرب عن المستوى الثقافي والفكري يؤدي بالضرورة إلى حتمية انفصال المثقف عن السلطة وعن التبعية لها . والعكس صحيح أيضًا ؛ فكل مدخل من المدخلين يقضي إلى الآخر بالضرورة ؛ لأنها - في التحليل العلمي - وجهان لعملة واحدة .

لا نريد الإطالة بتكرار ما قلناه عن ضرورة عدم توحيد الاتجاهات ، أو عدم الربط الميكانيكي بين المستويات المختلفة والمتعددة ، ويكفي أن نشير إلى أن المؤلف حين ساوى بين أزمة النقد وأزمة الواقع ، سحب أسباب هذه الأزمة أيضًا إلى العلوم اللصيقية بالنقد الأدبي . وعلى الرغم من كثرة العلوم المساعدة للناقد كثرة تندد عن الحصر ، فقد شاء المؤلف أن يتوقف عند علم التاريخ ، والتاريخ الأدبي ، ثم المشكلة السياسية التي اختزناها في

الواقع يخضع بالضرورة لهذا التعدد والتعارض والتصارع . ومن هذا المنطلق يصعب الحديث عن أزمة واحدة عامة شاملة ، سواء على مستوى الواقع أو على مستوى الثقافة أو على مستوى الإبداع والنقد . والتعميم في هذه الحالة ضار ؛ لأنه لا يرى إلا الواقع المسيطر المهيمن ؛ أي لا يرى إلا من خلال أيديولوجية سكونية ثبوتية هي بالضرورة أيديولوجية الطبقات المسيطرة التي لا ترى فعالية إلا لثقافتها ، وتريد أن تحجب - عن عمد أيديولوجي - ما يتعارض معها سياسيًا وثقافيًا وإيدياويًا ونقديًا .

من هنا يصعب الحديث عن أزمة واحدة في النقد العربي الحديث . هناك أزمة . نعم ، ولكنها ليست أزمة واحدة فصل إلى حلقها يضرب من توهم ؛ فالواقع العربي الراهن - على مستوى الإبداع والنقد - ليس كتلة واحدة ، بل هو تيارات ومناهج متعددة بتعدد القوى التي تتبناها وتقف خلفها . وليست أزمة هذا التيار والمناهج في التعامل مع الواقع الأدبي والثقافي هي نفسها أزمة ذلك التيار . ولعل المنهج النقدي الواقعي - الذي يتبناه كاتب هذه السطور - يعاني أزمة ، لكنها أزمة لا يمكن توحيدها بأزمة اتجاهات أخرى في الواقع النقدي كالنيوية مثلاً . أزمة المنهج الواقعي تنبع من حاجته إلى التاصيل والتعميق الذي يمكنه من زيادة فعاليته في التعامل مع النصوص ، أما أزمة النيوية فتتكمن في مظاهر أخرى أهمها الغربة عن واقع الإبداع العربي والثقافة العربية .

هذه مقدمة تضع أساساً منهجياً لمناقشة أزمة النقد ؛ وهو أساس قائم تماماً عن رؤية مؤلف كتابنا ، فراح يفتش عن أزمة النقد في بعض العلوم اللصيقية الصلة بالنقد الأدبي كعلم التاريخ ، ثم قاده هذا المناقشة التاريخ الأدبي ، وانتقل مباشرة إلى أزمة النقد في المجتمع ، التي هي أزمة النظم السياسية التي تدعى الديمقراطية في عالنا العربي . ويحدد الكاتب مظاهر الأزمة - أزمة النقد الأدبي - في بعدين : أولهما الخوض للمفاهيم النقدية الغربية ، أو للمفاهيم النقدية العربية الكلاسيكية . وثانيها : الخوض للسلطة السياسية ، والارتقاء في أحضانها ، والعمل في خدمتها ونمط هيمنتها .

ونلاحظ أن البعد الأول للأزمة يمثل الثنائية التي انطلق منها الكاتب في تحليل أزمة الثقافة وأزمة الواقع معًا . وما دام المشروع القومي - مشروع الحدائق - قد انهار لأنه تجاهل الواقع وبحث عن نموذج في الخارج لتمثل إسا في الغرب وإسا في الماضي التراثي ، فقد آن الأوان - فيما يرى - أن «تكتشف كيف أن سحر الغرب اخفي ليس إلا وهما ، وأن استعادة تاريخ العالم لا تكون إلا باكتشاف التاريخ المحل . كما تكتشف أيضًا أن النص السلفي الكلاسيكي ليس حلاً ، ولا يستطيع أن يقود إلى الحل ، بل الحل هو الذي سيحدد اكتشافه واختراقه وتنظيم دلالته ، وأن استعادة النص الماوسى هي حل مؤقت ، وتعبير عن مأزق الحل الآخر . وعندما يتهاافت الحل الآخر يتهاافت رد فعله أيضًا ، ويكتشف عن أنه ليس أكثر من عقبة تفرض علينا إعادة قراءة الماضي وترجمته إلى واقعنا المعاصر (ص ٢٠) . ونحن بالقطع مع المؤلف في أن الواقع هو المبدأ والمعاد ؛ فمن

وبرغم سطحية التحليل وخطأ الكاتب بين المفاهيم فقد استطاع - ربما بنوع من الحسد - أن يضع يده على أبرز جوانب المعضلة، ومعضلة أزمة النقد والإبداع والثقافة والواقع أيضاً، حيث يقول: «وما معنى أن نستعمر المناهج ونتكلم عن اتجاهات النقدية طاملاً نحن عاجزون عن تعريبها، أي نمجز عن قراءتها في سياق مُشكّلتنا التاريخية الراهنة. فالتعريب ليس ترجمة للنصوص، بل هو وضع لها في سياق مُشكّلتنا الثقافية. لذلك تبرز حاجتنا: الحاجة إلى ترجمة نصوص الماضي الكلاسيكي العربي، والحاجة إلى تعريب الإنجازات العلمية المعاصرة. وفي الحاجتين نكتشف أن علينا أن نَمسَ الذي جرى التحايل عليه مع عصر «النهضة»: اللغة والدين، وأن ندفع بالنقاش كي يصل إلى معنى الشرعية، ومعنى الدولة، ومعنى التعدد الاجتماعي والطائفي والأقوامي، ومعنى الطبقات الثقافية المتعددة التي تتشكل وحداثتها الثقافية منها» (ص ١٩).

الديمقراطية - في نظر المؤلف - هي السبيل الأول للنقاش، والحرية الحقيقية تسمح بالتعدد الاجتماعي والطائفي والثقافي، حيث يمكن للاتجاهات النقدية أن تنمو وتتواصل، وللإبداع أن يعبر عن وعي متصل متراكم غير مهتد بالانقطاع. ومع الديمقراطية يزدهر النقد العام، أي النقد في المجتمع، فتتحور من أسر الماضي ومن أسر الغرب معاً، ويمكن لنا في هذه الحالة أن نتجج المعرفة الاجتماعية التي تؤدي إلى التقدم وازدهار الإبداع والنقد معاً.

وإذا كنا قد اتفقنا مع المؤلف في كثير من توصيفاته لمظاهر الأزمة في مستوياتها المتعددة فإننا كنا نختلف معه في الحل المطروح، كما كنا نختلف معه في تحليله لأسباب الأزمة. هنا أيضاً نتفق مع المؤلف في مظاهر الأزمة دون تحليل الأسباب ودون الحل المقترح. الديمقراطية لا شك مطلب جاهيز مهم، ولكن تصور أنها المفتاح السحري لكل أزمة هو نوع من التبسيط والإغراق في السذاجة والسطحية. والإيمان بذلك إنما يرد إلى ما أشرنا إليه في البداية من خلل في منهج الكاتب واعتماده على الوئب والربط الميكانيكي المشرع بين المستويات المختلفة.

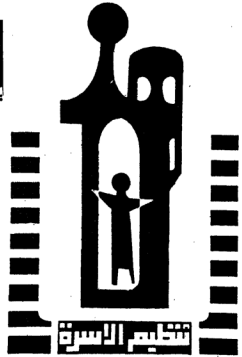
وبعد، فالجانب الأعظم من الكتاب - كما أشرنا في مطلع المقالة - مخصص لدراسات تطبيقية في تحليل أعمال أدبية، يستدل في هذا العرض النقدي أن نعرض لها. وعلى ذلك اكتفينا بمناقشة الكتاب في خطوطه المنهجية العامة، وترك للقاري أن يكتشف - إن شاء - مدى اتساق هذه الخطوط المنهجية التي ناقشناها مع الدراسات التطبيقية في الرواية والنقصة والشعر. والكتاب في النهاية يناقش أزمة الثقافة ويعكسها ويعبر عنها في الوقت نفسه. من هنا كانت أهميته، ومن هنا كانت ضرورة عرضه ومناقشته.

مشكلة الديمقراطية. لم يناقش المؤلف مثلاً أهمية العلوم اللغوية بالنسبة للنقاد؛ وهي العلوم الأكثر التصاقاً بأداة الأدب وطبيعته؛ ولم يناقش مثلاً علم النفس والفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع. الخ تلك العلوم الكاشفة عن جوانب عملية الإنتاج الأدبي، وكلها علوم مهمة بالنسبة للنقاد. ولعل طبيعة المقالة - كونها مقدمة لمجموعة من الدراسات التي سبق نشرها - هو الذي حصرها في هذا الإطار.

وحين يتحدث المؤلف عن النقد والتاريخ يتضح للقاري أنه قد انحرف - كعادته - عما وعد القاري به. لقد وعدنا بأنه سيقدم تحليلاً يربط المستويات المختلفة بعضها ببعض: «عندما لا تكون الأزمة في النقد فقط، بل تكون في موضوعه أيضاً. وحين تشمل الأزمة اللغة الأولى والثانية، فإنها تكون تعبيراً عن أزمة اجتماعية - ثقافية عميقة، وتحتاج إلى تحليل يقوم يربط المستويات بعضها ببعض واكتشاف تداخل علاقاتها» (ص ١٢). وهذا وعد لم يتحقق؛ لأن المؤلف يتحدث عن «النقد والتاريخ» ويعني بالنقد الفكر النقدي لا النقد الأدبي بالمعنى الاصطلاحي المفهوم. ولذلك يتوقف عند كتاب طه حسين في الشعر الجاهلي، وكتابه «عمل هامش السيرة» أو لنقل بالأحرى يشير إليها، لينتهي بذلك إلى أن محاولات الليبراليين - الذين يمثلهم طه حسين - كانت محاولات هشة لم تربط بتحول اجتماعي عميق، وذلك تراجع طه حسين عن موقفه النقدي من التاريخ، وعاد إلى التصالح معه في «عمل هامش السيرة». ثم ينتقل المؤلف إلى مقدمة أدونيس لديوان الشعر العربي، التي تقدم قراءة داخلية للشعر العربي في علاقاتها بالمفهوم الإنسانية المعاصرة.

وفي حديثه عن «التاريخ النقدي» يتحدث عن انقطاع المحاولات وعدم استمرارها، «حتى أننا لا نستطيع أن نكتشف خيطاً من التطور الداخلي الذي يصل بين أطراف أحد اتجاهات النقد العربي الحديث» (ص ١٤ - ١٥). ويضرب مثلاً على هذا الانقطاع بالنقد الواقعي. ويفسر الكاتب هذا الانقطاع بأمرين: الأول حالة الإبداع العربي الذي «يقدم صورة عن الوعي العربي بتناقضاته المتعددة، عن وعي الحاضر ووعي العلاقة بالتاريخ أو بالرمز التاريخي» (ص ١٥). أما السبب الثاني فيمكن في التخلف العلمي والثقافي، وهو التخلف الذي يفسر للمؤلف «هذا التحول الكامل إلى الترجمة المبتسرة والاستهلاك للاعقلاني» (ص ١٥). وهذا السببان يقودان المؤلف مباشرة إلى مجال «النقد في المجتمع»، مبرزاً أزمة الديمقراطية في العالم العربي، الأمر الذي يؤدي إلى غياب النقد الاجتماعي، الذي يؤدي بدوره إلى عدم إمكان إنتاج المعرفة الاجتماعية.

## رسالة خاصة إلى الأطباء



كشفت دراسة مصرية أجريت أخيراً  
عن المعلومات الآتية:

- ١- ٢٥٪ من السيدات اللاقي يستعملن الحبوب لتنظيم الأسرة لا يعرفن أن من الضروري أخذ الحبوب كل يوم حتى تكون فعالة.
  - ٢- ٥٠٪ لا يعرفن أنه في حالة نسيان أخذ حبة يوماً واحداً لا بد من أخذ حبتين في اليوم التالي.
  - ٣- ٧٠٪ لا يعرفن أنه في حالة نسيان أخذ الحبوب لمدة ثلاثة أيام متتالية لا بد من الإستمرار في أخذ الحبوب مع الاستعانة بوسيلة أخرى إلى أن تبدأ دورة جديدة للحبوب.
- والمطلوب شرح هذه المعلومات البسيطة لكل السيدات اللاقي يستعملن حبوب منع الحمل لتنظيم الأسرة.
- فالحبوب مضمونة بنسبة ٩٨٪ فقط في حالة اتباع الإرشادات.. وغير ضارة في حالة عدم وجود أي مانع صحي ولذلك فإن أكثر من ٧٠٠٠٠٠ سيدة في أنحاء العالم يستعملن حبوب منع الحمل.

مع تحيات الهيئة العامة للإستعلامات / مركز الإعلام والتعليم والاتصال

# الاعتراب

## في أدب حلیم بركات

### ”رواية ستة أيام“

#### يسام خليل فرنجية

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على نزعة الاعتراب عند حلیم بركات . ولما كانت دراسة بركات واسعة ومتشعبة ، فقد اقتصرنا على عمل واحد من أعماله الأدبية ، بغية تبيان حالة الاعتراب عند الإنسان العربي ، ومصادره ، وكيفية انعكاس هذا الاعتراب في سلوكه .

ويظهر البحث من خلال بعض الشخصيات في رواية ستة أيام طبيعة اعتراهم وعلاقاتهم بالمجتمع والدولة ، وردود فعلهم إزاء هذا الشعور الحاد ، وتطور سلوكهم ، في محاولة لوضع حد لاغترابهم .

وموضوع الاعتراب في الأدب العربي جديد نسبياً ، ولما تشرع الأفلام لإعطائه أبعاده الجديدة . وفي زعمى أن بركات والحل من أبرز من أعطوا الاعتراب اهتماماً مركزاً ، ومن أوائل من درسوه دراسة واعية متفهمة أصيلة ، حتى لبدو لي أن التزامه ومعالجته لقضايا الأمة العربية ، وموضوعاته القومية والاجتماعية والوطنية ، ما هي إلا أبعاد وانعكاسات طبيعية لفكرة الاعتراب القوية عنده ، التي تسيطر على أبطاله ، وتحدد مواقفهم وأعمالهم في عملية صبر وريّة متطورة ، تبدأ بالمجتمع وتنتهي بسلوك عمل من شأنه أن يحدث تغييراً جذرياً على الصعيدين : الفردى والاجتماعى .

المشكلة الوطنية والاجتماعية . وهو هذا المعنى يتابع خطأ روائياً يبدأ مع «عصفور من الشرق» لتفريق الحكيم ، ثم يتند إلى تقاع واسع من الرواية العربية : سهيل إدريس ، الطيّب صالح ... حيث إن البطل هو المثقف ، وحيث ينعكس في وعى البطل الواقع الشامل الذى تعيشه الأمة ، والذى لا نستطيع التعبير عنه من خلال نماذج من طبقات اجتماعية مختلفة ؛ فيصبح الوعى هو البطل ، ويصير البطل مثقفاً بالضرورة<sup>(١)</sup> .

ونكاد لا نقرأ كتاباً يبحث في الرواية العربية إلا ونجد اسم

وبركات يدفع أبطاله إلى الالتزام دفعاً واعياً . والوعى عنده يبدأ بالحرية وبالاختيار الإرادى ، الذى يؤدى بدوره إلى الالتزام الحقيقى ؛ فلكى تكون ملتزماً عليك أن تكون حراً قبل أى شئ . والطريق إلى الالتزام يمر عبر حرية الاختيار ، وعبر التمرد .

وبركات - كما يقول الناقد إلياس خورى : «هو روائى نموذجى للدراسة لأنه يكشف أو يسمح للنقد بأن يكشف عناصر تكون الوعى في أحد أوساط النخبة العربية ، أو هو يكشف وعى النخبة للمسائل المركزية التي يواجهها المجتمع العربى : حل



المتنمى في بلادنا .. لذلك كان نجيب محفوظ في منتهى الصدق الفنى والإخلاص لتحقيق الماثلة حين جعل أزمة وكمال عبد الجواد تنتهى بالانتباه إلى الشورة الأبدية .. أما حلم بركات فقد وضع شخصيته الرئيسية «سهيل» في أتون الأزمة ؛ في قلب المحنة ؛ في اللحظة الحاسمة من تاريخ المأساة<sup>(٤)</sup> .

إن درجة الحس المأساوى التى تعصف ببركات جعلت منه صوتاً خاصاً ، يختلط فيه الألم والأمل ؛ الشعور بالحاد بالمسؤولية والمعجز عن القيام بها ؛ الالتصاق بالأرض والكفر بها ؛ الإيمان بالمجتمع والاعتراب عنه ؛ التخلص من التخلف وعدم القدرة على تجاوزه . ومن هنا يتابع بركات خطه القوى الذى انتهجه بصلابة وقوة ودون مهادة . يقول جبرا إبراهيم جبرا :

«إن حلم بركات صوته الخاص ؛ وهو صوت قوى تتبين بين عشرات الأصوات . فيه شيء من جمجمة الشباب الحى ، ولكن فيه صلابة نفاذة ، تلقى الأذن ثم ترغمها على الإصغاء .. إنه صوت من رأى رؤى وأحس بالمأساة»<sup>(٥)</sup> .

إن هذه الدرجة العالية من الحس المأساوى عند بركات ، ورفضه العنيف لكل مظاهر التخلف القاتلة ، ولكل القيم والمعايير البالية والمفككة في المجتمع ، وفسيفسائية هذا المجتمع وعدم تجانسه وانسجامه ، والساعات الواقعة عن الحركة والمسير فيه ، وتركيبه طبعية الغريبة ، والنوعانية الارشالية الفارغة ، ووجود الشخصيات «الفهلوية» فيه ، وتعلق هذا المجتمع بالغيبات ، ورجوعه إلى الماضى في تبرير مشكلات العصر وتفسيرها وحلها ، وعجز هذا المجتمع عن مواجهة تحديات القرن العشرين ... كل هذا دفع بركات إلى الاعتراب . فالاعتراب عنده يبدأ مع الوعي العميق ؛ والانتباه لا يكون إلا عن طريق الوعي ؛ والوعي المقرون بالحركة هو الذى يقود إلى التغيير ؛ والتغيير لا يتم إلا من خلال الثورة الشاملة .

ومن هنا كان اعتراب بركات وعياً وانتهاً وثورة معاً ، وصراعاً من أجل البقاء والتجاوز .

ومع أن عالم بركات الروائى واحد ، فإنه عالم متطور . و«سنة أيام» هى أولى رحلات الاعتراب التى بدأت في سنة ١٩٦١ ، ثم تطورت عام ١٩٦٩ مع «عودة الطائر إلى البحر» ، وتابعت إبحارها في «الرحيل بين السهم والوتر» عام ١٩٧٩ ، لتشكل ثلاثية متكاملة .

ولكن هل تقف رحلة بركات عند هذا الحد ؟

وهل سيأتى يوم ينهى فيه اغترابه برعاية أو خامسة ؟

لا اعتقد ذلك .

لماذا نقصد بالاعتراب ، وكيف نحدده ونفهمه ؟

لا يزال مصطلح الاعتراب غامضاً ، ونادراً ما يتفق الباحثون على تحديده . والباحثون يذهبون مذاهب مختلفة في تعريفه ،

بركات يرتبط باسم غسان كنفاني كرجلين أسهما في خدمة القضية الفلسطينية ، وكرسا حياتهما من أجلها ، أو نجاهه أدبياً ملتزماً يكتب للأمة العربية ويبحث في قضاياها القومية ، أو كاتباً اجتماعياً يحلل بوعري ودقة حياة المجتمع العربى التقليدى ، ويعدد مواطن الضعف ، ويكشف أسباب المعجز العميقة . غير أن أحداً لم يشر إلى النزعة الاغترابية عنده ، ولم تبحث أعماله في ضوء الاغتراب . ولا شك أن بركات أفاد إفادة ممتازة من علم النفس الاجتماعى ، ووظفه توظيفاً بارعاً في سبر أغوار النفس العربية وفكرها ، وراح يدرس «الفرجة» ويرد الفضل العربى إلى أسبابه البعيدة ، ومقدماته الأولية الكامنة في نسيج حياة المجتمع ، وأساليبه الانبغية وطرق تفكيره ، وعجزه عن مواجهة التحديات المعاصرة . ومن هنا كان بركات أول كاتب عربى يخرج موضوع النكبة من دورها الرومانسى الباكى ، الذى يتحجب فيه البطل ويبيى بينه من وراء الحلود ، إلى دور الانتباه الواعى الاصيل ، القادر على تحمل مسؤولياته<sup>(٦)</sup> .

وحقيقة الأمر أن بركات لم يقف عند «الفرجة» فحسب ، بل وقف عند الذات العربية قبل الفرجة وبعدها ، ومارس عملية تحليل نقدي للمجتمع العربى ، وأشار إلى عيوبه وخلله ، بغية توسيع رؤى نيتنا للأشياء ، وتغيير تيار الوعي فىنا ، كما دل على فساد النظام ، وأكد أن هزالنا تكمن في حياتنا وسلوكنا ومفاهيمنا ومؤسساتنا قبل أن تكون نصراً حققه العدو .

إن «سنة أيام» و«عودة الطائر إلى البحر» هما أجرا كتابات عربية في نقد المجتمع العربى ، وفي تصوير معضلاته وأمراضه ، يقسو فيها بركات على شعبه ، ويعطف عليه ، ويأخذ بيده . يقول إلياس خورى إن بركات «يفضح كل شيء دفعة واحدة ، دون محاولة الاحتيا بالظلال ، فالظلال في روايته ليست أكثر من تلوين غامق في لوحة فاقعة الألوان ، صافية ؛ والظلال تاتى لتلف اللوحة وتجعلها تتحرك»<sup>(٧)</sup> .

وبركات كاتب عزمى ؛ مرزقه ويلات المجتمع العربى ، فتفجرت أزمة في هذا التمزق ، فحمل سوطاً حضارياً وضرب به ؛ يريد بواسطته «هدم التخلف الحضارى ، دفعة واحدة ، ويهدف إلى المواجهة ، فالتجاوز ، وخلق الوعي الجديد ، مسلطاً الضوء على أزمة التخلف الحضارى ، وأزمة الانتباه الاصيل . يقول غالى شكري : «حلم بركات في روايته (سنة أيام) يطرح قضية الانتباه في حياة هذا الجيل» وقد سبق لنجيب محفوظ أن ناقش نفس القضية في الثلاثية ، أعنى قضية وكمال عبد الجواد ، وخرج من المناقشة بأن أزمة الانتباه في هذا المجتمع هى «الحرية» ...

وها هو ذا حلم بركات يضيف عنصراً جديداً إلى الأزمة هو : التخلف الحضارى . والحق أن أزمة الحرية ومأساة التخلف الحضارى في المنطقة العربية من أخطر العوامل الصانعة لمشكلة

يتحدثون عن شباب الإيديولوجيات، وزوال التفكير الطوباوي، وعدم توافر الرموز والمبادئ الأساسية.

ويذهب العالم الاجتماعي الألماني كارل ماركس إلى أن الإنسان الحديث لا يميل إلى تفضيل تجربة على تجربة، بل يعد جميع التجارب متساوية من حيث القيمة والجوهر. وحتى تتساوى الأشياء قيمة وجوهاً، فإن كل شيء يفقد معناه، ويصبح بدون قيمة. ومن هنا تآكل التشديد على العيشة وما ينتج عنها من قلق وبأس؛ فلا شيء يثير الحماسة<sup>(١٢)</sup>.

وعبر جروودن عن الاعتراب بأنه «الحالة التي لا يشعر فيها الأفراد بالانتماء إلى المجتمع أو الأمة». حيث العلاقات الشخصية غير ثابتة وغير مرضية<sup>(١٣)</sup>. فقد كان الفرد في الماضي يرى نفسه عضواً في عائلة أو جماعة أو حزب أو طائفة، أما الآن فيرى نفسه مستقلاً ومتفصلاً. فالإنسان الحديث محوط بالآخرين، ولكنه وحيد بينهم؛ لأن صلته بهم وإهية ومساحية ورمسية، واحتكاكهم بهم تصادمي. وكثرة قريباً من الآخرين وبعيداً عنهم في الوقت ذاته، يزيد من شعوره بالوحدة؛ فالفلسفات النفسية الاجتماعية متضادة، برغم تعدد المسائل الجغرافية. وكون الإنسان وحيداً ومعزلاً يسجل تغييره وتهديته؛ فالفرد يعزل عن جماعته مثل سلحفاة فقدت قشرتها الصدفية - على حد تعبير هنتلر.

وهناك تعريف يحدد الاعتراب بأنه التفور من الذات؛ بمعنى أن الإنسان لا يستمد الكثير من العزاء والرضى والاكتفاء الذاتي من أئوان النشاط الذي يقوم به، ويفقد صلته بذاته الحقيقية، ويصبح مع الزمن مجموعة من الأدوار والسلع، ولا يتمكن من أن يكون نفسه إلا في حالات نادرة<sup>(١٤)</sup>. أما الاعتراب عند حلیم بركات - كعالم نفس اجتماعي - فهو عملية صيرورية تتكون من ثلاث مراحل:

الأولى: تبدأ على الصعيد المجتمعي وبنائه الاجتماعية - السياسية - الاقتصادية، ووضع الإنسان العاجز فيها، ومدى تمكن القيم والمعايير من السيطرة على السلوك.

الثانية: هي مرحلة الاعتراب الحق بوصفه تجربة نفسية شعورية عند الفرد العاجز، تصف بعدم الرضى عن الأوضاع القائمة، ورفض الاتجاهات والقيم والأسس السائدة.

الثالثة: هي النتائج السلوكية الفعلية. وهذه النتائج السلوكية يمكن أن تكون واحدة من الآتي:

- الانسحاب من المجتمع.
- الرضوخ لظاهر والنقور ضمناً.
- التمرد والثورة عليه<sup>(١٥)</sup>.

ككيف يشعر العربي بالاعتراب في أدب بركات؟ وما مصادر هذا الاعتراب؟ وما نتائجه السلوكية؟ وأي اتجاه يأخذ؟

ويخلطون بين أنواعه ومصادره ونتائجه السلوكية. ويزيد هذا الخلط من غموض هذا المصطلح، ومن عدم وضوحه. وليس في الدراسات الحديثة ما يحدد تعريفه، أو ما يبين كونه حالة مجتمعية، أو حالة شعورية نفسية عند الفرد، أو نوعاً معيناً من أنواع السلوك الفعلي؛ إذ ليس هناك تمييز واضح بين الصعيد المجتمعي، والصعيد الشعوري، والصعيد السلوكي<sup>(١٦)</sup>. ومن المفيد أن أستعرض بعض وجوه الاعتراب المختلفة، عند بعض علماء النفس الاجتماعيين، بغية تبيان بعض مفاهيمه، وتعرف بعض وجهات النظر فيه على اختلاف زواياها. وقد أشار العالم الاجتماعي سيمون<sup>(١٧)</sup> إلى وجود هذه المفاهيم المختلفة:

الاعتراب هو حالة اللادقة عند هيجل وماركس؛ بمعنى أن الإنسان عاجز عن تحقيق ذاته؛ وكما يتمكن العقل من تحقيق ذاته الفضلى فلا بد من تجاوز عجزه بالتغلب على نفسه، وبالسيطرة على مخلوقاته<sup>(١٨)</sup>.

أما فويرباخ فقد اهتم بالاعتراب تجاه المؤسسة الدينية؛ فالإنسان في رأيه مغرب لأنه يعكس أفضل ما في نفسه على شيء خارجي ثم يعيد هذا الشيء. وبذلك يصبح الإنسان نفسه تحت سيطرة مخلوقاته؛ فيصبح الخالق (أي الإنسان) مخلوقاً، والمخلوق (أي الله والكنيسة) خالفاً.

وقد وصف ماركس<sup>(١٩)</sup> العامل في النظام الرأسمالي بالاعتراب؛ لأنه لا يعمل من أجل نفسه بل من أجل غيره، ويقدر ما يضع نفسه وجهه في العمل، كتكتسب محتاجة قوة في وجه ذاته، وتصبح حياته ملكاً لغيره.

أما العالم الألماني ماكس فيبر فيرى أن المواطن عاجز تجاه الدولة؛ فهي التي تسيطر عليه وليس هو الذي يسيطر عليها. وقد اكتسبت الدولة مناعة تمكنها من التعالي على مخالفتها والسيطرة عليهم. وهي لا تشرك المواطنين في القرارات المهمة؛ فكثيراً ما يفاجأ المواطن بالأحداث السياسية التي تقر مصيره.

غير أن مفهوم العالم الاجتماعي الفرنسي إميل دوركايم يقوم على فكرة تفكك القيم والمعايير الاجتماعية، بحيث لا تتمكن من السيطرة على السلوك الإنساني وضبطه<sup>(٢٠)</sup>؛ فقد فقدت القيم والرموز والمعايير سيطرتها على الإنسان الحديث وتصرفه، بعد أن أصبحت نسبية ومتناقضة ومتغيرة باستمرار وسرعة.

وهناك مفهوم آخر يحدد الاعتراب على أنه اللامعنى، ويشد على الفراغ المائل الذي يحس به الإنسان في العصر الحديث، نتيجة لعدم توافر أهداف سياسية تعطي معنى لحياته، وتحشد اتجاهاته، وتستقطب نشاطاته. وعندما أعلن نيتشه أن «الله قد مات ونحن الذين قتلناه»، أراد في الواقع أن يعبر عن اهتمامه بهلم الجهاز القيمي في المجتمع الغربي. وقد ازداد هذا الاهتمام في القرن العشرين، فأخذ المفكرون الاجتماعيون

فالمعركة تقع في وضع لا يستطيع فيه المجتمع المتخلف أن يواجه معارك مصيرية ؛ فالتخلف القائم في المجتمع يحول التحديات إلى هزائم أكيدة . ومن هذه النقطة حلت نكبة ١٩٤٨ ، وتبعها نكسة ١٩٦٧ . إلى آخر التسميات . . .

والرواية تقع في ٢٣٢ صفحة ، قسمها الكاتب إلى ستة أيام أو فصول ، لن أجا إلى استعراضها بالتفصيل ، وسأقتصر على تحديد الشخصيات وتصوير مواقفها وفكرها .

سهيل : بطل الرواية ، ابن دير البحر ، عاش مدة طويلة في أوروبا ، وعرف الحضارة الغربية ، وتتنف بثقافة واسعة ، غير أنه شعر بالضجر والفراغ والقلق ، ولم كل مغرباتها . عاد إلى بلده (دير البحر) فاصطدم بجزارة الواقع ؛ فدير البحر فيفساء ، مليئة بالفوضى والسطحية والتناحر ؛ فالشعارات التي لا معنى لها ، والخطب الفارغة ، فملا كل شيء . «أيها البلدة الموزعة ؛ المرأة تلبس البيطلون تقف إلى جانب المرأة المتحجبة بعباءة سوداء سمكية ، الواحدة منها تتجاهل الأخرى ، تنفصل عنها ، السجن يقوم بين بيت الله والمدرسة» (١٧) .

يشعر سهيل بالاغتراب عن المجتمع بوضعه المزيف ؛ عن نظام هذه المدينة ومؤسستها وناسها وعلاقاتها ، بعصره المتمزق ، ويجرب شخصيته إلى صراع مؤلم مع النفس ؛ فهو ينتقد كل شيء ؛ يريد تبديل القيم والتقاليد ؛ يريد تغيير المجتمع إلى ما يجب أن يكون عليه ، ويرفض ما هو واقع .

وحيث وقع إندثار العدو ، كان سهيل قد أمضى في البلدة مدة ستة ، عمل خلالها معلماً في مدرسة . وكان طوال ذلك الوقت يبحث في وطنه عن أرض صلبة تكون موطناً لقدسه . وعلى الرغم من إيمانه وحبه لبلده ، فإن الحيرة ما انفكت تلفه ، والشعور بعدم الاندماج يدفع في رأسه أفكاراً متناقضة ؛ فهويين إقدام وإحجام ، يفكر أحياناً في الابتعاد وأحياناً أخرى في الموت من أجل الوطن . يتردد ؛ يشعر بالضجر ؛ بالحلب للناس حوله ، ويذكرهم لهم .

فمجتمع «دير البحر» يريد أن يقاتل بلا تخطيط ؛ يريد أن يجابه الأعداء بالوهم والخرافة ، بلا نظام . وهذا الشكل الفوضوي في المواجهة يجعله يؤمن بعدم جدوى هذا النوع من الكفاح وسط هذا التناقض الغربي . وكيف يواجهون هذا الأعداء ؟ بالبندقية العتيقة ، والمسدس ، والخنجر ، والوهم الخرافي في الرؤوس ، والساعة المتوقفة عن المسير ؟ (١٨) «لحسن أحياناً أن كفاحنا بلا جدوى . رجل يصنع في الشارع ؛ امرأة حافنة ؛ بائع حلوى ينكش أنفه ؛ طير يقف أمام مفهى الشعب . نحن نحارب بلا تخطيط ؛ الفوضى فملا كل شيء ؛ إنها في الأساس ؛ في صلب حياتنا» (١٩) .

ويستمر هذا الشعور العاصف القلق بين حبه لشعبه وعدم

وهل يستقي أبطال رواياته اغترابهم من نظريته كعالم نفس اجتماعي ، أو أنه يستقي نظريته من اغترابهم الحقيقي ؟ وهل يتوافق تحليله للتناقض السلوكية للمغرب مع سلوك أبطاله ؟ هذا ما ستعرفه في رواية «سنة أيام» .

سنة أيام :

هي النبوة المبكرة لغزوة العرب الكبرى ١٩٦٧ ، ووثيقة كشف للذات العربية ، وقصة مجتمع بأسره يمر في مرحلة إجهاض بعد عملية مخاض عسير . وقد ازداد الاهتمام بها بعد الهزيمة ، وراح النقاد والمراجعون يدرسونها ويحلونها جنباً إلى جنب مع «عودة الطائر إلى البحر» ، التي صدرت ١٩٦٩ ، في محاولة لفهم أسباب الهزيمة ، والبحث عن جذور الوعي في الواقع العربي . . .

إنها بحث سوسيولوجي في إطار روائي خلاق . قال فيه صديقي وأستاذي الأشتر : «صدرت ١٩٦١ في بيروت ، فكانت نذيراً غريباً بهزيمة حزيران ١٩٦٧ ، التي تحمل على اللسنة أحياناً اسم (حرب الأيام الستة) . والأعجب أنها تصور الأحداث تصويراً يذكرنا بأحداث هذه الحرب» (٢٠) .

تبحث الرواية في أزمة الاغتراب عند الإنسان العربي من خلال تخلف المجتمع وعدم تجانسه . والقضية الأساسية التي يطرحها بركات من خلال بطل الرواية هي قضية القدرة على فهم الواقع المتخلف في بلادنا ، وتحاول ما يولده في النفس من إحساس منفر بالقيح ، والرضا عنه بالرغم من أغلال التخلف الثقيلة . وهي القدرة على تحطيم أسوار الذات ، وخلط هومها بهموم هذه الأرض وناسها ، حتى تصبح جميعاً هومها التي يسعى للخلاص منها ، على أساس أن يكون بقومه ووطنه أو لا يكون بدونها ؛ إذ هو لا خلاص له منها ؛ فيها تكتمل إنسانيته ، وتتضح معانيها ، وتتسع حدوده ، وتعمق جذوره في الأرض ؛ ومن ثم فسعادته من سعادتها ، وشقاؤه بشقاؤها .

بكلمة واحدة : الانتهاء . الانتهاء المعين الراعي إلى الوطن وقضيته ، والامتلاء بهما ، والفرار إليهما من التوتر والحيرة والضجر ، أمراض المجتمعات المعقدة (٢١) .

أحداث الرواية تدور حول مدينة رمزية اسمها «دير البحر» ، تمثل فلسطين ، إلا أنها ترمز إلى الوطن العربي الكبير ، ومخاض هذه المدينة وتندثر بالاستسلام من قبل العدو ؛ «أن تستسلم دير البحر أو تنسح عن وجه الأرض» - كما يقول السطر الأول في الرواية .

وحيث ترفض دير البحر أن تستسلم ، تنشأ معركة تنتهي بإحراق المدينة ؛ إلا أن دير البحر تبتق من رمادها ، وتولد من جديد .

الموت في هذا الشعب انتفاضة حياة رائعة ، من ضمنها يمكن أن يخلقوا من جديد» (٢٥) .

ناهدة : حبيبة سهيل ، من الدين الآخر ، وابنة زعيم البلدة وشهيدها إبراهيم العامري ، الذي استشهد في المعركة ، فأصبح رمزاً في دير البحر ؛ رمزاً مقدساً . وناهدة في نظر أهل البلدة تجسيد لهذا الرمز ، وهي لذلك شيء آخر يختلف . إنهم لا يتصورونها عمة ؛ فابنة الشهيد شيء ، أكثر من إنسان ، وعليها أن تحافظ على التقاليد ، وتتمثل بما خلع عليها من الرموز والقداسة . إنهم يريدونها أن تبقى في حالة جوفاء من اللاواقعية المزيفة ؛ أن تكون مسحوقة تحت ضغط الآخرين :

«لا تستطيع أن تتكلم . عالمها ضيق . جدران سمكية تشرتها . صور أبيها المعلقة على الجدران تشرف عليها أينما جلست . الناس يريدونها أن تكون قديسة لأن أباها عرف كيف يموت من أجل بلاده ويستولى على مشاعر الناس . أصبح في نظرهم رمزاً للبطولة والتضحية والرياسة وأشيء أخرى لم تخطر بباله . لا تستطيع أن تؤمن بما يؤمنون به . حاولت ، ولكنها فشلت . ليس بإمكانها أن تكون قديسة . متى تفهم أمها ؟ متى يفهم الناس ؟» (٢٦) .

فناهدة أسيرة قيم لا تؤمن بها ، وتقاليد لا تعنى لديها شيئاً . تشعر بالظلم ، ويفقدان الحرية حتى في الحب الذي يعلم به كل إنسان على وجه المعمورة ، وتحس بالعجز عن تحقيق الذات ؛ وكل ما عليها هو أن تكون حسب ما يريده الآخرون ، وكان إرادة خارجية تصنع مصيرها ، تجردها من عواطفها ، وتأمرها بالابتعاد عنها . ونحوها إلى صنم يضاف إلى أصنام الأولياء ، ويدور معها مع دوران الأرض حول الشمس .

«القداسة تجرد الأشياء من الحقائق . قلدنا إبراهيم العامري . فصنبتا له تمثالاً في وسط البلدة . لم نقدسه فقط ، بل كل مآثره ، بما في ذلك ناهدة . لذلك نجردها من لحمها وعظامها . لا نستطيع أن نتصور أن ناهدة تحب . هل نستطيع أن نتصور أنها تاكل وتشرب وتذهب إلى المرحاض وتحمّل برجل ؟» (٢٧) .

وناهدة أحبت سهيلاً ، فقد كان الحب الأول في حياتها ، وصارحته بهذا الحب ، إلا أنها عاجزة عن التصريح بحبها أمام أمها وأمام أهل البلدة ؛ فلا يجوز لعلاقتها أن تنفض ؛ فيها من دينين مختلفين ؛ وهذا من شأنه أن يندس قدسيتها ، وأن يسبى إلى شرف أبيها ، وكانت أمها قد قرأت مذكراتها ، وعرفت بحبها لسهيل ، فمكنتها من لقائه . ولكن ناهدة كانت تقابل سهيلاً خلسة ، وكانت الأم في الوقت نفسه تراقب ابنتها ، وتتبعها . وقد استطاعت أن تلتحق بها في مكان بعيد كان قد ذهب إليه للقاء بعيداً عن الأنظار . وهناك حذرتهما من الفضيحة ، وطلبت من سهيل أن يكف عن لقاء ابنتها ، ومددته بأنها عازمة على سجنها

إيمانه بفعالية واقعته المتخلف ليزيد من تمزقه ، وليدفعه إلى تسليط الأضواء قوية على مظاهر تخلفه ، وطبيعة حياته المعاصرة عن فعل أي شيء ، حتى عن مواجهة الحقيقة ذاتها ، على نحو يؤزم حدة اغترابه ، فيستعرض لنا بنية المجتمع الممزق بعلاقاته الواهية ، وروابط الناس بعضهم بيبض ، حتى تتبين حقائقها في القاع البعيد .

فالحي الشمالي في البلدة في خلاف دائم مع الحي الجنوبي . أما عائلاته فهي متنافرة مفككة ؛ والبيوت في المدينة تحيط بها الأسوار العالية من كل جانب كي تحمي النساء وتمنعها من رؤية الشمس ، وعقربا الساعة الكبيرة في وسط البلدة لا يتحركان .

أدرك سهيل أن الأعداء ليسوا المشكلة الرئيسية ، وأن هذا الشعب هو علوف نفسه ، وأن الفشل ينبع من الداخل في الدرجة الأولى : «قد فشلنا الآن أمام أعدائنا في الخارج ؛ لأننا تجاهلنا أعدائنا في الداخل . علينا أن نثور على تراثنا أيضاً» (٢٨) . وكأنني به يردد آية القرآن الكريم «إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم» (٢٩) .

ويحب سهيل «ناهدة» ، إلا أنها من دين آخر . وهذا هو ما يجعل هذا الحب دنساً في نظر أهل البلدة ؛ فلا يجوز لرجل أن يحب فتاة من دين مختلف عن دينه ودين آتاله . وقد منعت أمها من لقاء حبيبته ، بحجة أن الرأي هو للدين ، وأن هذا الحب يشكل وصمة عار بحق العائلة ، كما أن المجتمع يرفض هذا ، وينهى عنه ؛ كما منعت من حرية الكلام حول الموضوع ؛ فالتقاليد والمعادن لا تسمح ؛ وهذا كل ما في الأمر ؛ فليس هناك حرية في الاختيار . ولكن سهيلاً يرفض هذا المنطق ، ويخاطب أم ناهدة وهي تسأله أن يكف عن حب ابنتها : «نرفض الأشياء التي تفرض علينا ؛ نتعتقد أن من حق كل شخص أن يختار مصيره» (٣٠) . ويقول لصديقه فريد حول نفس الموضوع : «إنني أرفض أن أؤمن بشيء لمجرد أن أهلي يؤمنون به ؛ أرفض أن أتبع دون أن أختار . ليس من حق أن أضع الأجيال القادمة في قمع وأغلق عليها ؛ أحرماهم أن تنفث بحرية . بأي منطق يسلبونني حقى ؟» (٣١) .

كل هذه الأمور فصلت «سهيل» عن جذوره ؛ ورأى سهيل أن مدينته بشعبها مفصولة عن الجذور ، وازدادت أزمة علاقته بالمجتمع سوءاً . لكن إنذار المدو ، والمعركة القريبة الواقعة خلال أيام ، ورغبته في البقاء والمشاركة ، وحاجته الملحة للانتباه ، وإيمانه بانتيلاق الربيع في بلده ، وقيته بولادة جديدة ؛ كل ذلك دفعه إلى الانتظار ، برغم شعور الاغتراب المرير الذي يشل نفسه . هاهوذا يقول : «هي حاجة للانتباه ؛ الانتباه للحقيقة ؛ هذه أرضنا ؛ فيها نجوع وفيها تشبع . هذا الشعب ناله الآن ، لكنه في السابق عبد أدونيس . لم يعيده من أجل جماله ؛ عبد فيه الموت من أجل انبثاق الربيع» (٣٢) وتحت ركلمات

منك أن تنسى كل شيء . لا حاجة أن نجيب على هذه الرسالة<sup>(٣٠)</sup> .

لها : شخصية نسائية من دير البحر ، عاشت في لندن ، وعشقت الحضارة الأوروبية بكل ما فيها من غث وسمين . عادت إلى بلدها فشرعت بالافتراب العميق عنه ؛ فهي لا تؤمن بمجتمعها . كل ما تؤمن به هو الحضارة الغربية ؛ فلا شيء يربطها بدير البحر . تجلس في البيت تستمع إلى الموسيقى الأجنبية ؛ موسيقى الجاز الصاخبة ، تحرك فيها المشاعر الجنسية . أسطوانات فاجر وشوبان تجعلها تحلم بالعالم المثالي الغربي . وهي ترفض كل ما في مجتمع دير البحر ، وتنفصل عنه بفكرها ووجدانها ؛ تنفصم عنه ، وتبأس ، وتكره تراب بلدها ، وتبتعد عنها ، وتستمتع بتخلتها وقيمها البالية . وهي تعطي جسدها لأي غريب قادم من أرض أخرى ، فقط لأنه غريب عن دير البحر ، إمعاناً في الانسلاخ عن مجتمعها وهروباً منه .

يلجأ سهيل إليها حين لا يستطيع لقاء ناهدة . وكأنه يريد أن يهرب من اغترابه في أحضانها الدافئة المليئة بالشهوة . وهي تنهم سهيلاً بعدم الاستقلالية وبالخروج ، لأنه يرفض أن يهرب من دير البحر في معركة مصيرها ، ويقول له غاضبة :

«أما نحن فسنبهر . سترك لك الرعاع والتقاليد المقدسة ، والشوارع الضيقة ، والحريم والأسوار حول البيوت ، وثنائى الداخلية كي تنام معها في أيام الصيف في بلاد الوهم . سنهرب ، سنهرب»<sup>(٣١)</sup> .

إن تفكيرها في لندن وحضارتها لا يتوقف لحظة واحدة ؛ فهي مأخوذة بها ، معجبة بانسها ومسارحها ، سارحة في موسيقاها وأحداثها ؛ وهم أود أن أترك هذا البلد ! أيام لندن لا أنساها ؛ الجامعات والحدائق العامة والمسارح والموسيقى والكتب والبشر . نعم البشر ؛ نعيش في عالم بلا بشر ، بلا شيء»<sup>(٣٢)</sup> .

وكان سهيل يناقشها علوماً بالوعي والإيمان بضروة تعلقه بالأرض ، وباحتاجه للثناء والبحث عن الحقيقة . لكن سلبية لمياء كانت أقوى من أفكاره ؛ وهي لا تزال تشعر أن قروناً تفصلها عن شعبها : «كيف يمكن أن أشعر بالانتماء ؟ لا أريد أن أحقد بالمرت ، أريد أن أحقد بالحياة ؛ أن أعبر صميمها كالسهم»<sup>(٣٣)</sup> . وهي في الوقت الذي تنفتح فيه من أعماقها مشاعر الحب لبلدها ، وتنغرس فيها مشاعر الكراهية له ، تروح تستعجى «سهيل» من أجل أن يقيم معها علاقة جنسية ، وكأنها تهرب من اغترابها في أحضان الجنس . وهي ترفض البقاء في دير البحر ، كما ترفض الإسهام أو حتى التفكير في تغيير المجتمع الذي ترفضه<sup>(٣٤)</sup> .

فريد : ابن دير البحر البار ؛ حبه لها عميق الجذور ؛ فكل قطرة من دمائه هي لدير البحر ومن أجلها . يؤمن بها ، ويقبل

في البيت إذا ما التقي بها ثانية ، وطلبت منه أن يقلب بما فرضته الأديان . وحاول سهيل أن يدافع عن وجهة نظره ، إلا أن الأم حرمت من القول ، ومن التعبير عن أي شيء ، ومضت بابتسامة ، تاركة إياه وحيداً يفكر فيما يؤمن به دون أن تستمع إليه .

التحق سهيل بالمهمة التي أنيطت به من قبل رئيس بلدية دير البحر . وتقضى هذه المهمة بأن يقوم بالاتصال برئيس أركان دولة عربية شقيقة ، من أجل تنسيق التخطيط للمعركة ، ومن أجل المساعدات في السلاح والمال . وهو في مهمته كان يفكر في ناهدة . اتصل بها ، وسألها أن تلتقي به ، إلا أنها كانت غير قادرة على لقاءه ؛ فهي تخاف أمها والناس ، وتشعر في الوقت ذاته بالغربة عنهم ، وتفر منهم ؛ فلا شيء يربطها بهم سوى قيودهم التي تدنى يديها وفكرها ؛ فأنكارها تختلف عن أفكارهم ، وتتناقض مع مفاهيم المؤسسة الدينية التي يسيرون وفقاً لتعاليمها ، وتتعارض مع الأعراف الاجتماعية التي يحافظون على حريتها ؛ «والأشياء التي استشهد أبوها من أجلها لا تعنى لها شيئاً ، تكرهها دون أن تدري لماذا»<sup>(٣٥)</sup> .

وهي تعيش في مرحلة متوترة من الضياع والتمزق ، وقد امتلأت نفسها اقتناعاً بالفضب والرفض ، ولكنها بقيت عاجزة عن التمرد والرفض ؛ وكل ما تستطيع أن تفعله هو أن تستمع للموسيقى وتبكي ، وكأنها تنتظر من سهيل أن يخلصها من هذا الواقع :

«سهيل ، لماذا تركتني وحدي ؟ حسبتك ستستمر في حصار أسوار بيتنا حتى تهدم فأخرج إليك ، وأرغمي على صدرك مثل قيصك ؛ أرغمي على قديمك مثل شريط حداثك ، أيها الفاتح الكبير ، دع جنودك يقدموني إليك قرباناً»<sup>(٣٦)</sup> .

غريبة تخاطب غريباً ، وكأنها تجد فيه قوة تشحن غريبتها بعمان جديدة ، وأمل خفي ، ومصير مجهول ؛ فقد وجدت نفسها الضائعة في شخصه وفكره ؛ ينهضها من سباتها ، ويربها الحقيقة ، دون أن تصل إليها .

وحين فقد سهيل الأمل في لقاءها ، أدرك أن هذا الحب يقف في طريق مسدود ، وأنه لا سبيل إلى تحقيقه ؛ فحينئذ يسيطر عليها الحوف ، وحبها يتسم بالصدق والافتن ، ففكر هذا الحب العاجز الذي لا يسبب إلا العذاب والألم . ولام ناهدة لعجزها عن لقاءه ، وحملها مسؤولية قطع العلاقة بينها ، فخط إليها رسالة وهو في مهمته يواجه معركة المصير ، يقول فيها : «ناهدة ! أمك تغلق النوافذ على حياتنا ، فتقبعين وراء النوافذ . كان الأحرى بك أن تحطميها . يؤلمني أن تستسلمي لهذه الإرادة التي تستبد بمصيرنا . لا أريد أن يكون حبنا تلها بأشياء صغيرة . تأمل أن تكون مشكلتنا أنك لا تستطيعين الخروج من وراء أسوار بيتك ؛ لم تنزعى الحجاب ؛ الحافظ أصبح حجاباً . سأحاول ألا أراك . لا أريد أن أعذبك بعد الآن . باسم هذا الحب أطلب

آخر ، يتابع عملية تنظيم المعركة ، ويحاول حصار العدو ، ورده عن تراب أرضه ، بإعادة لا تعرف الخوف ، ويكافئ أن يتزعزع ، إلى أن سقط صريعاً في معركة المصير ، وقد اختلطت دملوه بتراب الأرض التي يجهها .

والآن نحن أمام شخصيات أربع ؛ ثلاث منها مغتربة ، وواحدة متديجة ؛ ففريد هو الشخصية الوحيدة التي لا تشعر بالاعتراب ولا تعرفه . وهو شخصية ثابتة مستقرة ، لا تزيد بها الأيام السنة إلا إصراراً على الاندماج في هذا الشعب ، وإلا تعلقاً بتراب الأرض وناسها وتقاليدها وقيمها . إنها شخصية متممة بالوجدان ، مفطورة على الإيمان بالأرض ، وهي تمثل شخصية الإنسان العربي الذي يقبل واقعه ، مدفوعاً بصدقه وطيته ، ويخلص لوطه ، وبوضيحي في سبيله بحياته ، حتى بدون أن يرفع الأسئلة ، وبدون أن يفكر إلا في الإخلاص لأمته . وهو جندى يطيع الأوامر دون أن يشارك في صنعها . إنه يقبل كل شيء ، ويذلل طاقاته في كل الظروف من أجل الأرض التي ولد فيها ، والتي تشكل رمز وجوده ، تصنع هويته القومية . إن «فريد» هو صورة الشخصيات الفردية الطيبة في مجتمعنا العربي ، التي تجرّفها الحماسة إلى الاستشهاد ، والتي تؤمن بسلامة الواقع ، وتبني دون مناقشة أو اختيار . هي إذن شخصيات غلصة ، لا تريد أن تعمل الوعى ، كما أنها لا تريد أن تشارك في صنع هذا الوعى . إنها شخصيات تابعة بلا حرة أو وعى ، بغية الوصول إلى الهدف السياسى فقط . هذا الهدف ينحصر في دفع الأعداء عن احتلال الأرض ، وإبعادهم عنها ، ولا شيء آخر .

أما الشخصيات الثلاث الأخرى : لياء وسهيل وناهدة ، فهي شخصيات مبحرة في اغترابها ، ممزقة ، معتمصة بالضياح . فما مصدر الاعتراب عند هذه الشخصيات الثلاث ؟ وما ردد فعلها ونتائج السلوكية ؟ وهل تمكنت من حل أزمة اغترابها ؟ وكيف ؟ وهل تشترك هذه الشخصيات في ظواهر مشتركة ، أدت بها إلى مشكلة مشتركة ، ونتيجة واحدة ؟ .

لياء وسهيل كلاهما عرف حضارة الغرب وعاش في أوروبا مدة من الزمن ، وكلاهما عاد إلى بلده يعمل وعباً مختلفاً ؛ فهو يريد تغيير الواقع الكلايم وهدمه . أما لياء فتقرضه دوغماً إرادة في تبديله . كلاهما نعم بالحرية في بلاد الغرب ، وشعر بفقدانها في بلده . عرفا القيم الغربية ، وأحسا بتفتت القيم في وطنها ، وشعرا بالعجز . لكن الفارق بين الشخصيتين كبير ، والفوارق بينهما بعيدة ؛ فسهيل عاد إلى وطنه ، بملاءة الانتباه ، فاصطلم انتماؤه بمرارة الواقع ، فأحجم عنه . وهو يحب شعبه ، ويتألم له ؛ ويعمل ألامه ، ويبحث عن الطريق لتجاوز واقعه ، ويبحث عن الحقيقة الواجبة والانتباه الأصيل . عاد إلى بلده فتحول انتماؤه إلى اغتراب . غير أن لياء رجعت إلى بلدها تحمل نفسية مغتربة ، حتى قبل أن تظا قدمها أرض الوطن . إنها تشعر باللاتناء الغرب ، وتكره البلدة وأهلها وبني شعبها ، وتشعر

كل قيمها وتقاليدها . لا يعرف الاعتراب إلى نفسه طريفاً ؛ فالاعتراب كلمة غير موجودة في قاموس حياته ، وهو لا يريد أن يسمع بها . إنه رمز يمثل دبر البحر في صدقه وإخلاصه وحماسته ، ويرى أن عليه أن يضاعف من مسؤلياته وعمله أمام مشاكل البلدة ؛ فهو يلجأ إلى التكيف مع الأوضاع الصعبة بدلاً من التلتم منها .

وأمام إنذار الأعداء وتهديدهم بمسح البلدة عن وجه الأرض ، يدرك فريد بلا تردد أو تفكير أن الموت هو الرد الوحيد ؛ وعند المعركة سواجو الموت ؛ ستقف في قلبه ؛ تحلق به ؛ غزومه أو تنتشرده<sup>(٣٥)</sup> . ففريد يعمل لواء التحدى بأنبل صوره ، مدفوعاً بالشجاعة والالتزام الوجداني والإيمان العميق بحب الأرض وضرورة الدفاع عن وجودها ، فيسرع منذ اليوم الأول للإنتذار إلى تنظيم المقاومة الشعبية ، ويبدأ بتدريب الشبان ، ويتولى عملية توزيعهم وتنظيمهم . وهو ينسق عمله مع رئيس البلدية ، فيكلف الرجال بمهامهم ، ويشد من أزرهم ، ويمنع عنهم الخوف ، ويقوى فيهم قوة الإرادة والصمود ، ويشعر البلدة بمسؤوليتها التاريخية في القتال ، ويمنع الرجال من الهرب ، ويعد أصحاب السيارات ؛ لكلهم هو أن يقتل أو يموت .

يطلب من سهيل أن يذهب إلى الدولة الشقيقة مع وعيد الجليل ، من أجل طلب المساعدة ، ومن أجل ترتيب كيفية وصول صفقات السلاح في أثناء المعركة . وهو يوجه الأوامر إلى بقية الرجال ؛ فكل الجهود يجب أن تتوجه إلى المعركة ؛ فلا وقت لإضاعة أية دقيقة .

وفي اليوم السادس ، في ساعات الفجر الأولى ، ينطلق الرصاص من كل مكان في دبر البحر ؛ فالعدو يغدر بالبلدة قبل انتهائه مدة الإنذار يوم كامل ؛ إذ كان من المنتظر أن تبدأ المعركة في اليوم التالي ؛ «إنها معركة حقيقية يواجهونها عراة . العدو يغمر البلدة . الناس يتراكضون في الشوارع نحو البحر . السيارات تزحف . أزيز ، لعلمة»<sup>(٣٦)</sup> .

أين جيش الدولة الشقيقة ؟ أخبار سهيل انقطعت . وعيد الجليل هرب بالأسوار<sup>(٣٧)</sup> . الأعداء موزعون في جميع أنحاء البلدة ؛ فقد تسللوا في الليل ، دون أن يشعر أحد بهم . وانطلق فريد إلى مركز المجاهدين . وكان قبل خروجه من البيت قد حل أباه المريض إلى النافذة ، ووضع البندقية بين يديه ، وركزها على كتفه ، وصوبها نحو الزقاق المواجه للنافذة ، وودعه ، واتجه نحو الباب الخارجي وأغلقه وراءه بسرعة حتى لا يسمع استغاثة عمته . ثم يأخذ خمسة من المجاهدين الذين وصلوا إلى المركز ، ويوجه بهم إلى الحى الغرى لمواجهة الأعداء . لكن العدو أحاط بهم من خلف ، وأطلق رصاصه عليهم . وقد استشهد مجاهدان على الفور ، وأخبران جندلها الرصاص الغادر . وما زال فريد ينتقل من حى إلى

لا تؤمن بتقاليد المؤسسة الدينية التي عاشت في أجوائها، والتي لم تكن تعني لديها شيئاً. وهي - من ثم - تكره كل العوائق الاجتماعية، والخرافات الممتلئة في تقديس الزعامات الوهمية. إن ذلك المجتمع المتعصب، الذي ينزع إلى الطائفية الضيقة، والذي لا يستطيع أن يقبل علاقة حب حقيقية وصداقة، لا يمكن إلا أن يكون مجتمعاً مريضاً، يعاني أمراض الوهم وضيق الأفق، ويتقن فن صنع القوالب الجاهزة، ويفلح في تثبيتها في أعناق الشعب، ويحجب - من ثم - الحقيقة عن الرؤية. ويشارك سهيل في هذا النوع من الشعور؛ فكلاهما ممنوع من الحب، وعاجز عن تحقيقه، ومسحوق تحت سلطة العائلة والدين. وهما يتخبطان في بحر الضياع؛ كل منهما يطلب من الآخر أن يخلصه. ناهضة تستصرخ سهيلاً: «حسبك تستمر في حصار بيتنا أيها الفاتح الكبير، لماذا تركني وحدى؟»<sup>(٣٨)</sup> في حين نرى سهيلاً يوقع اللوم والمسؤولية عليها: «تقبعين وراء النوافذ، كان الأحرى بك أن تحطميه»<sup>(٣٩)</sup>. إنهما غريبان عاجزان، مجردان من القدرة، يعصرهما الألم.

ومصدر آخر من مصادر الاغتراب التي دفعت بهاتين الشخصيتين إلى عدم الانسجام مع المجتمع، هو التناقض الناشئ عن انحلال القيم والمعايير وتفككها، وعجز هذه القيم السائدة - نتيجة لذلك - عن السيطرة على سلوك الإنسان وضبطه؛ فهذه القيم تجمع التناقض والغموض إلى جانب الغوغائية السطحية. ويتعدى عن الواقع تماماً. وهي لا تعكس إلا الزيف والتضليل، لا تمثل إلا الحقدية والرياء والكذب. وسرعان ما يكشفها المرء، ويغرب عنها، حين يعمرى له تناقضها ونفاقها، وعدم قدرتها على تجسيد الحقيقة، وانعكاسها في تشويهاها. لذلك كانت الخطب والشعارات مرفوضة عند سهيل؛ فهو يشيع عنها كلياً سمعها: «غوت من أجل الوهم والفراغ؛ إننا نعيش أيضاً من أجل الموت والفراغ. الموت والحياة شيء واحد. «ماذا يفهم بائع الحلوى ذلك عن الموت؟»<sup>(٤٠)</sup>.

فالواقع يتناقض مع الأهداف ويسير في خط معاكس لها: «تخلفون حول أشياء تافهة. جيل يأكل ويشرب ويلعب الطاولات وينام مع زوجاته بعد الظهر فيما يعد الأعداء المخططات لقهركنا؛ فيما هم يعدون المخططات كنت أنت تبتى سورا حول بيتك كي لا تقع العميون على حركي»<sup>(٤١)</sup> ففي أيام الحرب لا تسمع إلا الشعارات والخطب الحماسية من رجال ألقوا مثل هذا النوع من المزايدات الكلامية حتى أصبحت جزئاً لا ينفصل عن وجودهم. ويؤلم «سهيل» هذا الوضع ويزيده ضياعاً وغربة: «يريد أن يتعبد فقط. لماذا يجس بالضياح كلياً وجد نفسه يسمع خطاباً؟ لم يفر؟ إنه يكره أن يضيع في المجموع»<sup>(٤٢)</sup>.

فالقيم التي يؤمن بها سهيل تتناقض مع القيم المفككة التي لا تعني شيئاً إلا التضليل، والتي تضلهم بقيمه التي يحلم بها. لذا يفر منها، ويدرك أن كل شيء في البلدة سائر إلى انكشاف.

يزيف كل شيء. وقد جعلتها شخصيتها السلبية ذات الموقف السابق للأحداث، النافر من الأرض، المجرى من كل مسئولية أو هدف - جعلتها تعيش في عزلة تافهة لا تعني إلا الهروب والانسلاخ عن أمتها، ودوماً تبرير لكل هذا النوع من الانفصام. لقد كان معها الوحيد حين اقتربت ساعات المعركة هو أن ترحل عن وطنها؛ فهي لا ترى فيه إلا العجز والموت الأكيد، وهي تريد أن تمارس حياتها المجرى من أية قيمة في بلاد الغرب، تنعم بهدوئها وأجوائها، وتستمتع إلى الموسيقى، وتستلقي بغياض على شاطئ البحر. وكل ما فعلته في دير البحر منذ عادت إليها هو التشر والتبرم، وتوجيه الشتائم ضد هذا المجتمع المتخلف، كما أنها حاولت إشباع رغبتها الجنسية مع الغريباء على بلدها.

إن غربة لياها هي غربة مزيفة، لا تعني شيئاً إلا الحرب من الواقع دون محاولة مواجهته، والتعلق الأعمى بالغرب وبقشوره، واعتبار مشكلاتها فيها جديدة تضيقها لياها إلى قائمة قيمة التي تعدها كاملاً ومثالية وتقدماً. لقد هربت لياها ورفضت كل القيم المقدسة، وانغمزت بضميرها في معركة المصير.

وهكذا بقيت مقتربة؛ ولم تحاول أن تحل مشكلة اغترابها إلا بالانسحاب الكلي الكامل.

أما الشخصيتان الرئيسيتان: سهيل وناهدة، فهما اللتان تستحقان منا وقفة واهتماماً بأمر اغترابهما وتطورهما وتجاوزهما لهذا الاغتراب؛ وهما اللتان تشكلان ساحة صراع مع المجتمع، يبدأ بالتمرد، ويستمر بالتحدي والرفض، وينتهي بتحقيق الانتصار والتغيير. وكان خطياً غريباً يربط بين هاتين الشخصيتين، ويوحد بينهما، ويدفع بهما إلى مصير مشترك؛ فهما تلتقيان في رحلة اغترابهما؛ رحلة تفرقهما وعذابهما، وكان منطلق التاريخ بمعادلة الجدلية (نفس الظروف تؤدي إلى نفس النتائج) تنطبق عليهما، وتصنع مصيرهما الموحد. لقد التقيتا في الحب، وتجوعا مرارة الغربة، ثم تجاوزاها معاً.

إن جملة من الأسباب والمصادر دفعتها إلى هذا النوع من الاغتراب: كان العجز وواحد منها؛ فكلاهما يشعر باللاقدرة والعجز عن الاشتراك في تقرير مصيرهما. كان سهيل في بلده مواطناً مسحوقاً؛ فذير البحر تسيطر على كل الأمور دون أن تسمح لأحد بإبداء الرأي، أو الإسهام في صنع القرارات، أو المشاركة في جوانب نشاطها وفي قياداتها؛ فالأصوات غنوقة، والمعارضة ملغية من دستورهما، ولا وجود لها، وليس لأحد حق الاختيار.

إن هذا النوع من العجز السياسي، الذي يتطلب من المواطن أن يكون غائباً عن المسرح، شاء أم أبى، وهذه الدكتاتورية الظالمة، قد دفعا سهيلاً إلى غربته السياسية.

أما ناهدة فلها وإن لم تعرف هذا النوع من الاغتراب السياسي فلم يكن اغترابها يقل مرارة تجاه العائلة والدين؛ فهي

الجمود ، ترمز إليها الرواية بالساعة المتوقفة عن السير والحركة ، وتختلط جميعاً بفقدان الحرية بكل أشكالها وأنواعها ، وتؤدي بشخصيات الرواية إلى الاغتراب الحقيقي ، وتجرفهم به .

إن هذا العجز الكامل هو الذي دفع بهؤلاء إلى الحرب . لكن الأمر مختلف عند سهيل وناهدة ؛ فقد تجاوزت هاتان الشخصيتان اغترابهما ، وخرجتا منه ، صانعتين إشارة فجر جديد ، ومبشرين بالنصر ؛ فكيف تمكنتا من تحويل الهزيمة إلى فوز ؟ وكيف كسرتا قشرة البيضة المتكسلة التي بنتها الأجيال ؟

نعود إلى سهيل الذي التحق بمهمة الاتصال بأركان الدولة العربية الشقيقة . كان معه عبد الجليل ، إلا أن هذا الأخير قد سرق الأموال المجموعة لشراء السلاح ، ووشى بسهيل إلى سلطات العدو . «عبد الجليل» هذا ، كان يدعى الوطنيه وجب الأرض ، يبيع شعارات النضال وضرورة التمسك بالأرض وعدم الهروب ، ووجوب الشهادة والموت في سبيل القضية ، إلى آخر ما هناك من كلمات وعبارات طنانة ، تستمعها من أفواه المزايدين من أبناء شعبنا ، المنافقين بضمائرهم ووجدانهم ، الحائنين لأرضهم وتراهم ، الواشين بالشرفاء والصادقين إلى سلطات العدو أو عملاته . وهكذا قبض العدو على سهيل في طريق عودته من الدولة الشقيقة ، وأدخلوه زنزانة التعذيب من أجل أن يعترف ويعطيه المعلومات التي حصل عليها من الدولة العربية الشقيقة . وقد مارس العدو ضد سهيل أشنع أنواع التعذيب ، من صفع ، وضرب ، وجلد بالسياط ، وإهانات وممارسات جهلوانية ضده ، تستهدف تحطيم نفسيته وغسل دماغه . وكان يخضع للتحقيق بعد كل عملية تعذيبية يتعرض لها وي طرح عليه السؤال : ما الغاية من اتصالاتك ؟ لكن سهيل الذي وتعلم أن يحس بمسئولية تجاه العالم<sup>(47)</sup> لم يجبرهم بشيء ، وهو ولن يعترف مهما كانت النتائج<sup>(48)</sup> . وبعد غد يزحف على رأس جيش لإنقاذ دير البحر ويرد عنها الجراة<sup>(49)</sup> ، وفي الوقت الذي كان فيه سهيل مسجوناً في زنزانة العدو ، يتعرض لأشكال الإرباب وأبشعها كافة ، كان الرجال الشرفاء في دير البحر يقاتلون دفاعاً عن وجودهم ، في حين استمر العدو في حربه الباردة ضد سهيل من أجل أن يعترف . وتروكو حتى استطاع أن ينأى بأفطره . دفعه أحدهم إلى الورا ، فقلقه الآخر بعذابه . ارثى إلى الأرض ، دفعه أحدهم ثانية فقلقه آخر بكلمة على وجهه فترنح إلى الورا ، وشره كان جسده يكاد ينقص عندما تركزت قدم على ظهره ، ودفعته بقوة إلى الأمام . ترك جسده يتقاذفونه كيفما شأؤوا .

- تريد أن تعترف .

- أعترف بماذا ؟

أحسن بلسعة سوط بين كتفيه ، وصوت الحارس يدوي :

- اسكت أيها الوقح ! حلق في الضوء حالاً .

وحين تنهار دير البحر في زمن بالغ القصر ، يصرخ سهيل : «أين الخطب والتدريب ؟ شيء مذهل ! كل ما قاموا به من استعدادات يتلاشى بأقل من نصف ساعة» .

أما ناهدة فتشعر بانحلال القيم وتفسخها على صعيد العائلة ؛ وتصبح هذه القيم المتكسدة والمسطرة غير قادرة على إقناعها بالحقيقة ، وما عادت - من ثم - تقنعها بضرورة التزامها بها ، وما عادت صالحة لأن تضبط سلوكها أو تسيطر عليها . وتستسلم لماذا لم تتزوج أمها بعد موت أبيها : أمن أجل الوفاء لشيخ الأب الذي لا يعني شيئاً بالنسبة إليها ؟ أم لأن والد أمها رفض ذلك ، في الوقت الذي تزوج فيه هو نفسه من امرأة لم يعرفها قبل أن ينأى معها . وقد وصفت هذا المظهر بكونه «سلالة عبيد ! سلالة عبيد»<sup>(50)</sup> وكذلك رفضت ناهدة «العار» بوصفه قيمة اجتماعية ، ومفهوماً بشكل عائلاً أمام الحب ؛ فهي لا ترى في علاقتها بسهيل ما يمت إلى العار بصله ؛ فالحب عاطفة سامية ، وحقيقة تمثل قيمة أخلاقية لا يجوز نكرانها في سبيل الالتزام بقيم بائلة لا صحة لها في أساسها .

غير أن الفسيفسائية القائمة في مجتمع دير البحر كانت مصدراً لعب دوراً أساسياً في الاغتراب عن المجتمع والدولة معا . فالتنافر الواضح والقائم في البلدة ينم عن تأليف وحدة حقيقية بين أجزائها ، ويقنع عنها الانسجام . فالأفكار متباينة ، والتصرفات مختلفة ؛ وهي لا توحى بأنها بلدة واحدة ذات تاريخ واحد . إنها منمزقة من الداخل ، وغريبة التركيب ؛ «غريبة دير البحر ! بعضها في القرن العشرين ، وبعضها في ما قبل العصر الحجري»<sup>(51)</sup> .

والعائلات في دير البحر متباينة ؛ فالحي الشمالي في خلاف دائم مع الحي الغربي . وفي إبان المعركة كان كل واحد يتهم بالحرب بعائلته ، متجاهلاً عائلات الآخرين ؛ فالولاء هو ولاء عائلي وليس ولاء للوطن ككل . ووسط المعركة ، وأمام الموت القادم ، يبدأ استغلال المواطن لأخيه المواطن ؛ فالخس الوطني معدوم ، والمسؤولية هاربة أمام الجشع والموت ؛ «صراخ وشتائم وعويل ، النساء والأطفال والشيوخ يزدحمون على أبواب السيارات . معاونو السائقين يقفون في الأبواب لا يسمحون لأحد بالدخول قبل أن يدفع خمس ليرات . قبل ذلك كان الراكب يدفع ربع ليرة»<sup>(52)</sup> ؛ فمثل هذا الوضع المريض ، إضافة إلى التعصب الطائفي المتزمت الذي يرفض العلاقة بين شخصين من دينين مختلفين ، من شأنه أن يدفع هذا المجتمع إلى مزيد من الفسيفسائية ، وإلى مزيد من اللاوحدة والتفرقة ، ويجعل من هذا المجتمع مجتمعاً طائفيّاً بعيداً عن العلمانية . ويبقى الدين مرتبط بالولاء ، ولا يسمح بإقامة الزواج المدني ، فيؤدي - من ثم - إلى فقدان الماهية القومية ، وشوه جوه هويتها الأصلية .

كل هذه الأشياء مجتمعاً ، يضاف إليها عدم التطور بل



- إلى متى أحلقت فيه ؟

- حتى تعترف .

- إذن سأحلقت إلى الأبد<sup>(٥٥)</sup> .

أما دير البحر فقد سقطت في أسر ؛ ولم يكن من المنتظر أن تهاجر بمثل هذه السرعة . لقد أكلتها الحرائق فامتسلمت ، ودخلها العدو .

وضحك الضابط ؛ فلم يدع هناك حاجة إلى اعتراف سهيل . وقاده إلى سطح السجن ، وأشار إلى مكان بعيد حيث لاحت دير البحر وقد أسست خرابا :

- فهمت لماذا لم نعد بحاجة إلى اعترافك ؟

ظل يحرق النار والدخان ، الضابط يقول ساخرا :

- بعد قليل تتحول إلى رماد .

- الرماد يغطى الأرض .

- فسنستغلها نحن .

- لوقت قصير<sup>(٥٦)</sup> .

أما ناهدة فعين قرأت رسالة سهيل التي أرسلها إليها قبل التحاقهم بهمة ، والتي سألتها فيها أن تقطع العلاقة بينهما ، بسبب عدم قدرتها على تحطيم الأسوار حوفا ، فقد انتابها موجة حادة من الغضب ، غيرت فيها مجرى الوعي ، فاندفعت في الشوارع والطرق تبحث عن سهيل ، وقررت ألا تعود إلى البيت مالم تراه . لقد ذهبت إلى أماكن تدريب المجاهدين ، وتسلقت التلال ، تسأل عنه . وفوجئت بجوع المجاهدين بها ؛ فلم ينتظر أحد مثل هذه الصراحة منها ؛ فابتة العامري تبحث في حبيها في دير البحر ، متحدية تراث شعب بكامله . ولما لم تجده ، استندت إلى جزع شجرة كبيرة ، وصرخت في ألم :

«سهيل ، أروحك أقفلني ! قل لي ما أفعل ! فقط قل لي ! تريدني أن أنزع ثيابي هنا وأواجه أمي والحجارة والعالم عارية؟<sup>(٥٧)</sup> وتستمر ناهدة في ثورتها هذه ، ناشدة الخلاص من شعورها المكبوت طوال سنى حياتها ، وراغبة في هدم كل الأشياء دفعة واحدة . بعد أن كانت مسحوقة : «اعلمك أن أمرك كل ما حاكت العناكب حولي من خيوط سهيل ! سأهدم الحائط على وجهي<sup>(٥٨)</sup>» .

وكانت أمها تتبعها وتطلب منها أن تعود إلى البيت ، وأن تكف عن أعمالها ، خشية القضية ؛ إذ لا يصح أن تصدر مثل هذه الخركات عن ابنه الزعيم العامري . لكن ناهدة ازدادت في تمردتها ورفضها ، وهددت أمها بالانتحار إن هي استمرت في مضايقتها ، وخطابتها أمها وأنا بحاجة إلى قضية . أريد أن أحملي كل هؤلاء الناس . أكره العناكب أكرهها<sup>(٥٩)</sup> . «حيات لي . أريد أن أحيانا أنا»<sup>(٦٠)</sup> .

وفي الوقت الذي تنور فيه ناهدة ضد قيم مجتمعتها وظلمه ، يتزايد شعورها نحو الأرض حرارة وجبا . إنها تحبها وتريد البقاء

فيها . لم تفكر قط في الهرب ؛ كل ما فكرت فيه هو أنها قد تحير على مغادرتها بسبب العدو . لذلك نراها تمتلئ حنينا بذرات ترابها وتقول : «غدا إذا ما تشردنا ، كم سنحلم هذه الأحلام العارية ؛ بسائين اليرقان ، وأمواج البحر ، والتراب الأحمر . سنحلم بهذه الدروب والانحناءات والمرتفعات والأودية .. سنمتلئ بالحنين وبنيكي<sup>(٦١)</sup>» .

وهكذا استطاعت ناهدة أن تحمل مشكلة اغترابها عن طريق التمرد والرفض المزوج بإرادة التغيير والثورة .

وهكذا استطاعت هاتان الشخصيتان أن تتجاوزا اغترابهما تجاوزا حقيقيا ، يستند إلى حقيقة الإيمان وحقيقة الرفض معا ؛ الإيمان بالمجتمع ، والرفض له ، عن طريق الوعي ، والاختيار الإرادي الحر ، والتمرد الثوري . وقد اتصف بقرودها بالشجاعة والمسؤولية ؛ والإبداع ؛ وانتقلا بوعيها العميق والأصيل من الانتباه الهامشي للتوارث ، إلى الاغتراب الحاد ، الذي كشف لها رؤية جديدة ، تحملها فيها أنواع العذاب النفسي والجسدي ، من أجل العودة إلى الانتباه عودة أصيلة واعية لا رجعة فيها ولا قلق ، وتجاوزا يمثل هذه التجربة كل الأشكال والأحاطة الموروثة والإطارات الضيقة ، فشككا في الأصول ، وحررا العقل من السلفية والماسوي ، وافتتحا على العالم . والقضية لا تنحصر فيها ؛ إنما قضية مجتمع كامل ، كلنا أبطاله ، حين نبحت لأنفسنا عن الخلاص عن طريق هدم الأصول التي قتلها الأجيال بحبال لا تصلح للمجابهة ، فنأتى نحن لنحررها وننحرر ، ونطلق لمواجهه الشمس . فالرواية تصور مجتمعنا العربي في حالة تناقض (تناقض الوعي مع الواقع) ، وتبحث - من ثم - عن الحلول . وما لم يكن هذا الوعي فلا يمكن للتناقض أن يحصل . وما لم يكن هذا الوعي مزوجا بالحرية ، مقرونا بالرفض والتمرد ، ثائرا ، وعميقا في اغترابه ، باحثا عن الجذور في هدى هذا الاغتراب ، لما كان بإمكاننا أن نلتزم بهذا الشكل المتناهي في أصالته ، الذي التزم به سهيل عن إيمان لا يتزعزع ، وإرادة لا يمكن قهرها . لقد حول البطل القضية الشخصية إلى قضية اجتماعية وسياسية ، أو حول القضية الاجتماعية والسياسية إلى قضية شخصية ؛ إذ ليس هناك فصل بين القضيتين ، وربط بذلك قضاياهم وهمومهم بقضايا الوطن وهمومهم ، وقاتل من أجل القضيتين التين لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى « هذا الحيط يصل بينه وبين المجتمع أو الأمة كفتحة لا تنفصل عن ذاته ؛ أي أنه يشعر حتى النخاع بأنه مع الأرض التي نبت من ترابها ، فكرة واحدة لا تتجزأ<sup>(٦٢)</sup>» .

إن «سهيل» و «ناهدة» في اغترابها ، يكشفان الحقيقة المرة التي تلثت حولها وتناسل منذ قرون دون أن ندرك فحواها ؛ فيها يكشفان التخلف الحضاري العجيب الذي يعيشه ، وورفضاته ، ومحاولة كسر كل أشكال العجز بمعولها الذي صنع منه الوعي المقرون بالحرية والتمرد معولا حادا . وقد تجلّت مظاهر هذا

الأزمتين، وكى تصور كيفية الخروج منها، مثلاً بناهدة وسهيل في انتمائها الواسع، وفي كشفها لعيوب التخلف القائم.

فالوعى في مرحلة الاغتراب الحقيقى هو الذى يعطى الأشياء فلسفتها الحقيقية، وصورها الواقعية، ويرز تناقض ما هو قائم مع ما هو واجب، ويدفع العقل إلى التحرر والبحث عن الحلول، من أجل تجاوز هذا الواقع وتبديله. وإذا ما نحى هذا الاغتراب في الوعى والحريّة - كما نخبرنا الرواية - فإن هذا الاغتراب سائر نحو البناء والتغيير، ونحو تجاوز الاغتراب نفسه، إلى الانتهاء الأصيل. وهكذا رأينا سهيل بفضل التعذيب والموت على أن يعطى العدو المعلومات. ولو تصورنا رجلاً آخر لا يتحل بهذه الدرجة العالية من الانتهاء فكيف تكون النتيجة؟ أما كان سيترفع من اللحظة الأولى وبعد لسعة السوط الأول؟

وقد رأينا «عبد الجليل» المتمنى بلا وعى أو اغتراب، كيف سرق أموال السلاح ووشى بهسهيل في معركة المصير؛ ورأينا «المياه» بغربتها السلبية اللاواعية، كيف انهمزت من البلدة كى تنهزم من الموت. فغربتها المعاجزة العمياء هذه لا تقل خطراً من انتهاء عبد الجليل الخائن؛ فكلاهما بلا وعى، ومن هنا كان عجزهما. وقد ترامت لنا صورتان من صور الاندماج - إحداهما صادقة، يمثلها «فريد»، والأخرى مزيفة، مثلها «عبد الجليل». ويبقى اغتراب سهيل وناهدة اغتراباً مبداً، واكتشافاً أصيلاً دائماً، ورؤية جديدة غنية، تقصد الاغتراب من أجل غربة الذات ومسح التضليل عنها، ويهدف إلى وعى الواقع وكشفه، من أجل مواجهته وتغييره وتجاوزه نحو البناء والنصر وبلورة الهوية القومية.

وكلمة أخيرة: لا يمكن الفصل بين بركات الروائى وعالم الاجتماع، وإن كانت رؤيته الروائية سابقة لرؤيته بوصفه عالم اجتماع. غير أن معرفته الدقيقة بالسلوك الإنسانى، واكتشافه للحقائق، وغوصه في تشعبات العلاقات بين الفرد والمجتمع، وسيره العميق لأغوار النفس، وتصويره لصراعاها واغترابها، كل هذا جعل من كتاباته مجماً بين الرواية وعلم النفس الاجتماعى؛ وكان تخصصه في علم الاجتماع إنما جاء توظيفاً إبداعياً لأدبه، دفع به نحو الخلق. أما نظريته في الاغتراب من حيث مظاهره ومصادره ومواقفه فتتوافق مع نظريات أبغاله، إلا أنها تختلف عنهم في النتائج السلوكية. ففى الوقت الذى يرى فيه بركات عالم الاجتماع أن الإنسان العربى ومحصن ضد عدوى الاغتراب والثورة الحقيقية الشاملة، ضمن قلاع الدين والمائلة والحركات شبه الثورية والخوف من الخارج، مما يجعله يفتنار الضوضاء بدلاً من الثورة<sup>(٦١)</sup> - نرى بركات الروائى يرفض

التمرد برفض كل ما من شأنه أن يعيق التطور؛ فرفضاً القيادات السياسية المعاجزة، والمؤسسات الدينية المتعصبة، والعلاقات الاجتماعية المستندة إلى تقاليد ومفاهيم بالية لم تعد صالحة لمعالجة التحديات ومواجهة العصر، ودعياً إلى تحرر المرأة وإعطائها مسئولياتها وحقوقها ودورها في المجتمع، ورفضاً العقلية المسيطرة بتعسفها وجهلها وقسوتها في خنق الحريات وإخاد الوعى. وأيضاً فإنها تسيطر الضوء قوياً وساطعاً على أزمة الانتهاء وسط هذا النوع من التخلف المكبل بالقيود الفولاذية؛ هذا النوع من الانتهاء الذى يصطدم بمرارة الواقع، ويريد أن يتجاوزه فجأة وبلا مقدمات تمهد له الشروط اللازمة لتجاسه أو لقبوله على الأقل. غير أن الواقع الملموس والمستند إلى الحقائق التى تعرى هذا المجتمع وتكشف موقعه ومكانته في سلم حضارة القرن العشرين، وتقارنه بالمجتمعات المتقدمة التى تحقق كل يوم تقدماً جديداً على صعيد العلم والتكنولوجيا، وتكشف لنا سعة الهوة العميقة بيننا وبينها، وتعطينا الشعور بالقرينة والمهامية، يجعل الكاتب يضرب بقوة وجبروت بسوطه الحضارى اللاذع من أجل إسقاط الوعى دفعة واحدة، ودون سابق إنذار، صارفاً النظر عن مئات السنين التى كان مجتمعه فيها ولا يزال يعيش في غمط معين من الحياة. وتلقف تركيبة خاصة من القيم والمفاهيم والأساليب وطبيعة التفكير. غير أن الكاتب يؤمن بقوة أن عملية إسقاط الوعى هذه هي ضرورية للتغيير، وخاصة ونحن نواجه تحديات مصيرية لا تنتظر الاستيقاظ البطيء التكالس؛ فالأعداد كما يقول الكاتب: «جائعون في أعناقهم لأن يتناولوا هذه البلاد»<sup>(٥٨)</sup>. كما أن تحلفنا بكل أشكاله يعوق عملية المواجهة، ويشل القدرة على التحدى. لهذا فقد صدقت نظرية الكاتب حين انهارت دير البحر في أقل من ساعة. وإذا كانت هذه الرواية قد كتبت في عام ١٩٦١، وعدت عملية إسقاط غير مقبولة، فكيف إذن نفسر نكسة حزيران ١٩٦٧، التى جردتنا من كل شىء، وكنا عاجزين فيها عن مواجهة العدو والذات، وأمسينا أضحوكة تاريخية أمام العالم كله، أضحوكة أكسبتنا عاراً لن يغفره التاريخ؟ وإذا كانت هذه الرواية سابقة للوعى العربى ومتنبية بمسقبله، فإن كل ما كتبه الأقالام بعد حزيران ١٩٦٧ لا يتعدى في حقيقته ما جاء في الرواية نفسها، التى طبعت قبل هذه الحرب بمدة ستة أعوام، وعندها راح الجميع يدعون إلى إسقاط الوعى. ومن هذه الزاوية اختلف مع الناقد إلياس خورى الذى رأى أن الرواية تحاول إسقاط إيديولوجية غربية في المجتمع العربى، الذى يختلف في طبيعة تركيبه عن ذلك المجتمع، إسقاطاً مباشراً لا يتسجم مع آلية تطور المجتمع العربى<sup>(٥٩)</sup>.

إن الانتهاء الواسع والتخلف الحضارى أزمتان واقعتان في حياتنا، تهديدان وجودنا القومى، ومن هذه الزاوية راحت الرواية تدفع بأبطالها إلى الاغتراب، كى تعرض لنا هاتين

والسؤال يبقى : متى يشعر العربي بالاعترا ب الكامل عن المجتمع ؟ ومتى تتحول غربته الحقيقية إلى ثورة شاملة تعيد إليه جلوره المعلقة في الهواء ؟ وأصوله المفقودة ؟

الخلول الوسط ، ولا يؤمن بالرفضوخ ؛ فأبطله متطرفون ثوريون ، يحملون معاول الهدم والبناء ، ويرفضون أنصاف الخلول ، كما نراه يهاجم الاتهاميين الذين يبيعون بلادهم ويهربون .

### المواش :

- (٣) تجربة البحث عن أقب ، إلياس خوري ، منظمة التحرير الفلسطينية ، صفحة : ٦٨ بيروت - ١٩٧٤ .  
(٤) بطل المقاومة في الرواية الفلسطينية غالي شكرى ، صفحة : ١٢ العاملون في النفط ، العراق ، حزيران ، ١٩٦٩ ، العدد : ٨٤ .  
(٥) والصمت والمطر جبرا إبراهيم جبرا ، المقدمة : صفحة ٢٦ دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٥٨ .  
(٦) أدين بما ورد عن مفهوم الاغتراب والنظريات المختلفة فيه ، إلى بحث في علم النفس الاجتماعي بعنوان : الاغتراب والثورة في الحياة العربية ، حلیم بركات ، مواقف ، العدد ٥ ، السنة الأولى ، ١٩٦٩ . والبحث مشعب ، فاقبتت منه ما يلائم غرضي مع التصرف .

Melvin Seeman. On The Meaning Of Alienation, American(V) Sociological Review, Vol.24, 1959.

Carl J. Friedrich (ed), The Philosophy Of Hegel, Random House-(A) N.Y., 1954, PP.33-21.

Herbert Aptheker (ed), Marxism And Alienation, Humanities(٩) Press. N.Y. 1965 T.B. Battommore And M. Rubel (eds) Karl Marx: Selected Writings In Sociology And Social Philosophy. Watts And Co, 1956.

Emile Durkheim. Suicide. Free Press. N. Y. 1966. (١٠)

Karl Mannheim. Diagnosis Of Our Time. New York, Oxford University—Press, 1964. (١١)

Morton Grodzins, The Loyel And The Disloyal, University Of(١٢) Chicago Press, 1956, PP. 134.

E. Fromm. The Sane Society, New York: Rinehard And Co.(١٣) 1955.

(١٤) تجلدر الإشارة إلى أن اللاقدرة وتفكك المعايير - على الصعيد المجتمعي - هما مصدرا الاغتراب عند بركات ، بيتا العزلة نتيجة سلبية . انظر : حلیم بركات ، الاغتراب والثورة في الحياة العربية مواقف ، العدد ٥ ، السنة الأولى ١٩٦٩ .

- سنة أليم ، حلیم بركات ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦١ . هي الرواية الثانية لبركات إذ سبقتها رواية (القم الحضره) ١٩٥٦ .

• أود الإشارة إلى أن رواية وستة أيام تعد في نظر الدكتور الأشتر أحسن رواية عربية كتبت عن النكبة ؛ إذ يقول : «إن الرواية في بنائها الحساس ، ورسم شخصياتها ومعانيها التي بسطناها ، وشاعرية لغتها ، من أحسن روايات النكبة ، وقد توفرت لكاتبها - عل صغر سنه يوم كتبها - تجارب كثيرة وثقافة متنوعة خصبة ، تجلدها الرواية وتدل عليها . فتصوره للتجربة الجنسية تصوير حي .. وقد خلطه برموز دقيقة موحية توفر عليه الابتدال وتجل وجه التجربة بالشعر .. ويعرفه المخترع بنفسية المرأة العاشقة .. وفهمه لوجوه التخلف .. ورسده المبرر لدلائها في كبت طاقة الحياة وتشتيتها .. وقدرته بعد هذا كله على أن يصير حقائق القوة التاريخية التي تعمل في دعم الحياة في هذا المجتمع المتخلف .. وامتلأه بهذا الوطن وجيشان حبه له ، والخوف عليه ، وتصوره لهذه الأسس الرائعة التي نعملنا نشد عليه بالقلب والأضلاع .. واستعاب أساطيره القديمة وقدرته على فك رموزها الحية ، وشده حصاناً ذى الجناحين الأبديين إلى عربة العصر .. ثم وضع هذه الحقائق كلها في تفسير الموقف الذي نقف من العلو لنستطيع في ضوء تحليله أن نخرج من الأزمة ..

فما قلله جماً تنسوي هذه الرواية في موضعها المتقدم من الحركة الروائية التي تتناول النكبة بالتصوير والتفسير وتعالج من خلالها أزمة اللمتم في المجتمع المتخلف . انظر : دراسات في أدب النكبة ، عبد الكريم الأشتر ، دار الفكر ، ١٩٧٥ ، دمشق ، الصفحات : ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ .

(١١) إلياس خوري «ثلاثة حلیم بركات» ، وهي الشاهد والبطل ، السفير ، عدد ١٧/١٨ ١٩٧٧ .

(١٢) لايد من الإشارة إلى أن رواية «ستة أيام» حلیم بركات - ١٩٦١ - هي ثاني رواية عربية - من حيث التأريخ الزمني - كتبت عن النكبة . إلا أنها أول رواية عربية بعيدة عن الاستسلام والدموع ؛ فقد سبق . لعيسى الناعوري أن كتب رواية «بيت من وراء الحدود» سنة ١٩٥٩ ، غير أنها رواية انهزمية يرميها ، ودعوة إلى الاستسلام أكثر منها إلى المواجهة . أما غسان كنفاني فقد جاءت روايته الأولى «رجال في الشمس» في أواخر عام ١٩٦٢ . انظر ودراسات في أدب النكبة لعبد الكريم الأشتر ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٧٥ .

- (١٥) دراسات في أدب النكية - عبد الكريم الأشتر : دار الفكر دمشق ، ١٩٧٥ ، صفحة : ٢٥ .
- (١٦) المصدر السابق ، صفحة : ٢٦ - ٢٧ .
- (١٧) الرواية ، صفحة : ١٢ .
- (١٨) الرواية ، صفحة : ١٣ .
- (١٩) الرواية ، صفحة : ٤٢ - ٤٣ .
- (٢٠) الرواية ، صفحة : ٣٧ .
- (٢١) القرآن الكريم ، سورة : الرعد ، آية : ١١ .
- (٢٢) الرواية ، صفحة : ٣٧ .
- (٢٣) الرواية ، صفحة : ٤٦ - ٤٧ .
- (٢٤) الرواية ، صفحة : ٩٧ .
- (٢٥) الرواية ، صفحة : ١١٠ .
- (٢٦) الرواية ، صفحة : ١١٧ .
- (٢٧) الرواية ، صفحة : ٤٩ .
- (٢٨) الرواية ، صفحة : ١١٨ .
- (٢٩) الرواية ، صفحة : ١١٨ .
- (٣٠) الرواية ، صفحة : ١١٩ - ١٢٠ .
- (٣١) الرواية ، صفحة : ٩٥ .
- (٣٢) الرواية ، صفحة : ٩٠ .
- (٣٣) الرواية ، صفحة : ٩٩ .
- (٣٤) الرواية ، صفحة : ١٠١ - ١٠٢ .
- (٣٥) الرواية ، صفحة : ٥٦ .
- (٣٦) الرواية ، صفحة : ٢٠٤ - ٢٠٧ - ٢٠٨ .
- (٣٧) الرواية ، صفحة : ٢٠٣ .
- (٣٨) الرواية ، صفحة : ١١٨ .
- (٣٩) الرواية ، صفحة : ١١٩ .
- (٤٠) الرواية ، صفحة : ٤٤ - ٤٥ .
- (٤١) الرواية ، صفحة : ٥٢ - ٥٣ .
- (٤٢) الرواية ، صفحة : ١١٦ .
- (٤٣) الرواية ، صفحة : ٢٢٤ .
- (٤٤) الرواية ، صفحة : ١٢٥ .
- (٤٥) الرواية ، صفحة : ٩٣ .
- (٤٦) الرواية ، صفحة : ٢١٧ .
- (٤٧) الرواية ، صفحة : ١١٢ .
- (٤٨) الرواية ، صفحة : ١٨١ - ١٨٢ .
- (٤٩) الرواية ، صفحة : ١٨٢ .
- (٥٠) الرواية ، صفحة : ١٩٧ - ٢٠٠ .
- (٥١) الرواية ، صفحة : ٢٣٠ - ٢٣١ .
- (٥٢) الرواية ، صفحة : ١٢٢ .
- (٥٣) الرواية ، صفحة : ١٢٣ .
- (٥٤) الرواية ، صفحة : ١٢٤ .
- (٥٥) الرواية ، صفحة : ١٢٥ .
- (٥٦) الرواية ، صفحة : ١٨٤ - ١٨٥ .
- (٥٧) بطل المقاومة في الرواية الفلسطينية ، غالي شكري ، العاملون في النفط ، العراق ، حزيران ١٩٦٩ ، العدد ٨٤ ، صفحة : ١٣ .
- (٥٨) الرواية ، صفحة : ٢٤ .
- (٥٩) إلياس خوري ، تجربة البحث عن ألق ، ومقدمة لدراسة الرواية العربية بعد اطرزعة - منظمة التحرير الفلسطينية ، مركز الأبحاث ، بيروت ، ١٩٧٤ . الفصل الرابع : إسقاط التغيير الاجتماعي ، الصفحات : ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - - وصفحة : ٧٤ . وانظر أيضاً : إلياس خوري : ثلاثية حلليم يركات ، وعي الشاهد والبطل - السفير ، عدد : ١٩٧٩/١١/١٨ .
- (٦٠) الاغتراب والثورة في الحياة العربية ، مواقف ، العدد ٥ ، السنة الأولى ، ١٩٦٩ ، صفحة : ٤٣ .



# الشركة المصرية لتجارة الكيماويات

إحدى شركات وزارة التحويلات والتجارة الداخلية

المركز الرئيسى: ١٠ شارع شامبليون - القاهرة

٧٥١٣٦٥

ت: ٧٥٣٥٧٢

- الشركة المتخصصة في توزيع الكيماويات والبويات ولوازمها ولقائف البلاستيك ومشمعات الأراضيات وورق الحائط ومواد الصباغة ومستلزمات صناعة الدباغة ومستلزمات الحرفين ومواد اللصق والجمالكا والأكاسيد والمبيدات الحشرية المنزلية ومستلزمات التصوير من أفلام وورق حساس وكيماويات وأجهزة تصوير وتكبير.

- الشركة وكيل لعديد من المصانع المنتجة في الخارج للسلع التي تتخصص في توزيعها.

- للشركة الحق في إنتاج المبيدات الحشرية المنزلية وسم الفئران والبويات بمختلف أنواعها طبقا لقرار الجمعية العمومية غير العادية المتخذة في ١٣ / ٧ / ١٩٨٢.

- للشركة الحق في الإستيراد والتصدير طبقا لقرار الجمعية العمومية غير العادية المشار اليه.

للشركة فروعها المنتشرة في محافظات الجمهورية :

القاهرة :	شبين الكوم	٦٤ شارع جمال عبد الناصر
فرع شامبليون	بنها	شارع الكورنيش عمارة الاوقاف
عبد الحافظ ثروت	الزقازيق	شارع عبد العزيز على عمارة الاوقاف
قصر النيل	المنصورة	شارع الجمهورية بجوار بيت الطالبات
العتبة	دمياط	شارع الامين
الظاهر	السويس	حي الحرفين مدينة فيصل
		العاشر من رمضان مدينة العاشر من رمضان
الأسكندرية :	بنى سويف	٢٤ شارع ابراهيم زكى
	المنيا	شارع جسر الصفصافة
دمهور	اسيوط	٦٢٠ شارع ٢٣ يوليو
طعنا	قنا	شارع الشهيد مصطفى كامل
		٢٨ شارع الشهيد مصطفى حافظ
		١٨ شارع شريف بالاسكندرية
		شارع الجمهورية امام الفندق السياحى
		٧ شارع الدكتور حسين كامل

تقدم الشركة خدمات البيع التجارى والمستلزمات من خلال فروعها ومن خلال ادارة المبيعات المركزية في القاهرة

١٠ شارع شامبليون - التحرير - منطقة الإسكندرية ٢٨ شارع الشهيد مصطفى كامل

# الشعر والموت

## في زمن الاحتلاب

### .. فترأة في "أوراق الغرفة (٨)"

#### للتشاعر أمل دنقل

## اعتدال عثمان

١ - ١

يموت الشعر في حياتنا كل يوم ، ويموت الشعراء ، أو ينتقلون من زمن الشعر إلى زمن النثرية ، - وشتان بين زمن وزمن . يموت الشعراء وقد يصمتون ، وفي الصمت موت آخر . لعلنا نسال : لماذا يموت الشعر ؟ لماذا يصبح رأساً معلقاً على أبواب مدننا العربية العتيقة ؟ لماذا يصبح جسداً ، بغير رأس ، تائهاً في أروقة السياسة وفي أسواق المال وهيمنتها الأخطبوطية ؟ أسئلة ملحاحة وضاغطة ، يثيرها اختلاف صوت شاعر محيز ، شغل خلال عمره القصير ، الذي كان يركض نحو هوة الموت ، كما ركضت جياد أخرى ، كيدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي وغيرهم - شغل أمل دنقل ، خلال عمره القصير ذاك ، بأسئلة مثل هذه الأسئلة الأبية على الإجابات الجاهزة السهلة ، وكان شعره إجابة شكلتها علائق تكوينه الخاص ، والظرف الاجتماعي والتاريخي الذي عاشه الشاعر ، أو بمعنى أدق ، كان شعره مشروع محاوره وتفاعل وتجاوز للظرف الموضوعي ، أو الواقع الراهن ، ومحاولة للوصول إلى الواقع الممكن .

٢ - ١

والحركة قابلة لاكتشافات علمية جديدة تعيد صياغة علاقاتها الكلية والجزيئية على نحو غاية في التعقيد والتراكب . هذه الأسباب كان لابد أن ينعكس قانون الثبات والحركة في البنية الدلالية للشعر ، كما ينعكس في أنواع الإبداع الأخرى .

٣ - ١

وإذا كانت هذه الدراسة تحاول تفصي قانون الثبات والحركة في شعر أمل دنقل فلابد من أن نفرق هنا بين استخلاص عنصر جوهري من مكونات البنية الدلالية واستخلاص النموذج الدلالي الكلي global semantic model لأعمال الشاعر . ويتطلب تعرف النموذج الكلي دراسة المشروع الإبداعي الكامل للشاعر ، ويتطلب كذلك دراسة تماثل هذا النموذج مع بنية الوعي لدى فئة اجتماعية معينة يمثلها . ويحتاج هذا المنحى في البحث الأدبي الاجتماعي إلى دراسات مستفيضة تحيط بتفاصيل الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية المشكلة للوعي الجماعي ، لدى

الشعر بهذا التصور يكون ساحة يصطبغ فيها الجدل بين عناصر الثبات وعناصر الحركة ، ساحة تنفي فيها عناصر وتتخلق عناصر غيرها ، وتتحدد فاعلية العناصر المتولدة بمقدار ما تقتنص من رؤى ، ومقدار ما تحتوي من إمكانات الكشف وطاقت التغير .

ومن هذا المنطلق يمكن دراسة قصيدة أو مجموعة قصائد لشاعر معين عن طريق تفصي أبعاد العلاقة التي تحكم الثبات بالحركة في شعره ؛ كذلك يمكن أن يمتد هذا التصور ليصبح فرضية تصلح للاختبار ، ليس على مستوى الشعر العربي فحسب ، بل على مستوى الشعر بشكل عام . ويرتكز هذا التصور على أن الثبات والحركة قانون كوني ، يظهر في ثبات المدارات ودوران الكواكب والشمس في إطار المجرة . ويظهر كذلك في القوانين البيولوجية المتمثلة في ثبات عدد الكروموسومات وما تحملها من جينات وتغير الصفات الوراثية . وهو بالإضافة إلى هذا ، قانون فيزيائي يحدد ثبات التزود وحركة الإلكترونات . وتظل قوانين الثبات

والتدجين ، محلسة وطلقية ، لكن حركتها موقوتة ومكبوة ، سرعان ما تنتهي إلى انكسار .

وإذا تأملنا أبعاد العلاقة بين الثبات والحركة في هذا المقطع وجدنا أنها علاقة لا تشكل جدل تضاد ثنائي ينتج عنه مركب جديد synthesis ، وإنما هي علاقة ثلاثية يشكل فيها الثبات عووري التوازي ، في حين ينحصر التعبير الوحيد ، وهو عنصر الحركة ، بين المحورين الثابتين . وداخل هذا الإطار السكوني يتلاحم الشاعر مع أشياء الكون في الوقت الذي يلاحقها فيه . وعن طريق علاقات التشابه والتضاد والتقاطع ، يتولد صراع ، يتحكم فيه ويغلب عليه قطبا السكون .

## ٢ - ٢

تتكون البنية الشكلية في المقطع من فضائين متميزين ، يشمل الفضاء الأول الزمن في بعده المطلق ، وتتحد عبر هذا الفضاء العلاقة بين الطيور والعناصر الكونية ؛ وهي السموات والرياح والشمس . أما الفضاء الثاني فيبدأ وينتهي بالفقرة التنصيصية ، التي تخصص طائرا بعينه ، يتوجه إليه الخطاب الشعري في صيغة (رفرف) . وتتكشف في هذه الفقرة علاقة الطائر ، الذي تتوحد به الشخصية الشعرية في هذا الموضع ، ببقية البشر في زمن محدد (يتجدد كل صباح) .

إن الفضائين ، في حقيقة الأمر ، غير منفصلين ؛ إذ يربط بينهما حضور الشخصية الشعرية ، التي لا تظهر صراحة إلا متقاطعة ومتوحدة مع الطائر المفرد في الفقرة التنصيصية ، وإن كان حضورها يظل مضمنا في الإطار الطبيعي الشكل من السموات والرياح والشمس . وبدل-على ذلك الحضور كون المقطع استعارة يجمع بين طرفيها المشابهة في جنس الحركة المقلدة ودرجتها لكل من المستعار له ، وهو الشخصية الشعرية ، والمستعار منه ، وهو الطيور ، سواء كانت بصيغة الجمع أو المفرد .

إن فحص الإطار الطبيعي الذي تتحرك في داخله الشخصية الشعرية يدلنا على أن السموات قبة ثابتة تسمع للريح ، وهي عنصر حركة مجنحة وجارفة ، أن تنسج خيوطها العنكبوتية ، فتصنع فخا أو شبكا ثابتة لاقتناص الطير . أما الشمس ، وهي مصدر ثابت للضوء ، وإن كانت في ذاتها كوكبا متحركا ، فتلحق سهاهما المضيئة ، لا لتبتز وتكشف الطريق ، بل لترشش الطيور ، ولتشل حركتها . ونلاحظ هنا تناظر التركيب اللغوي للعناصر الطبيعية الثلاثة ، حيث توظف الصيغة اللغوية المشكلة من الجار والمجرور (في السموات - للريح - للشمس) لتضاهي مع المضمون الكلي للجملة الشعرية ، فتصحب الطيور في مواجهة قوى كونية أبدية ومعادية ، لا قبل لكائن مغالبتها .

## ٣ - ٢

وإذا كانت قوى الكون معادية ومتربصة على هذا النكفور فلا يمكن أن يكون «البشر المستباحون والمستباحون» على الأرض

هذه الفئة ، والمشكلة لتجانس مكونات وعيها أو تنافرا مع بنيات الوعي الأخرى في ظرف تاريخي يعيشه المجتمع<sup>(١)</sup> . وعلى الرغم من هذه الصعوبات نستطيع أن نتقدم بخطوات تمهيدية ، أشبه ما تكون بمجسات التربة ، وبعملية تقليها وإعدادها للغرس . ويمكننا ، في هذا الصدد ، تلمس الظواهر والإشارة إلى المكونات الأساسية ، مهتدين بتصور ينشئ على أن نموذج البنية الدلالية الكلية في أعمال الشاعر لا يظهر في بنية القصيدة الواحدة فحسب ، بل يمتد ليظهر في الوحدات البنائية الصغرى microstructures<sup>(٢)</sup> في القصيدة ، مثل التراكمات اللغوية والصوتية والإيقاعية ، التي تشكل في مجموعها مستويات البنية السطحية للنص الشعري .

## ٤ - ١

وإذا كانت البنية الكلية للدويان أو لمجموعة الدواوين تظهر في البنية الدلالية لكل قصيدة ، كما تنعكس في الوحدات الشكلية الصغرى في القصيدة ، فإنه يصح أن نركز على تحليل مقاطع معينة ، ترجع أهميتها إلى كونها نقطة مركزية في النص الشعري ، أو هي عروق القصيدة ، حيث تحتل الرؤية ، ويتكشف نظام العلاقات بين الشاعر والمجتمع ، وبينه وبين الكون ، إلى أقصى درجة ممكنة<sup>(٣)</sup> .

## ١ - ٢

في قصيدة «الطيور» من ديوان «أوراق الغرفة (٨)»<sup>(٤)</sup> ، وهو آخر دواوين الشاعر المنشورة<sup>(٥)</sup> ، يقول الشاعر :

الطيور معلقة في السموات

ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي : للريح

مرشوقة في امتداد السهام المضيئة

للسمس ،

(رفرف ...

فليس أمامك -

والبشر المستباحون والمستباحون : صاحبون -

ليس أمامك غير القرار ..

القرار الذي يتجدد ... كل صباح (١)

يدور العالم الشعري في هذا المقطع حول زمن هارب يعيشه الشاعر - الطائر بين محورين متوازيين هما السماء والأرض . المحوران ثابتان والشاعر بينهما يجاهد كي يعلق لحظة شعر على جدار الزمن . والزمن يتقاطع في نقطة تراجع وتقدم . وفي هذا المتفرق الحرج يتوحد الشاعر مع أشياء الكون ، وينطق باسمها ، بعد أن ينتقيها بركة كالطيور ، عصية على الأسر

ويساعد التكرار المتناظر على بروز الإيقاع النغمي في هذا الجزء من الجملة الشعرية ، ويوظف الجرس الصوتي للحروف المتكررة للربط بين الفضائين ، الأول والثاني ، عن طريق التشابه والتضاد بين التراكيب اللغوية والصوتية ، فيقيم تكرر حرف السين ثلاث مرات في (السماوات - أنسجة - السهام) ، وحرف الفاء ثلاث مرات في (في - الفضائي - في) توازنا بين العناصر المتناظرة وشبه المتناظرة في الفضائين ، كما يقيم تضادا بين التركيب اللغوي للجملة الاسمية في الفضاء الأول ، والجملة الفعلية في الفضاء الثاني ، وتضادا مماثلا بين أصوات الحروف المتكررة والحروف التي لا تكرر في الجملة النصيبية ، مثل حرف الضاد في (الفضائي - مضية) . ويؤكد التشابه والتضاد مفهومي الوحدة والتناظر في الوقت نفسه ؛ وحدة الموقف المعادي تجاه الطير - مفردا وجمعا - أو الشخصية الشعرية ، على المستوى الكوني الطبيعي من ناحية ، وعسل المستوى الأرضي الاجتماعي ، من الناحية الأخرى ؛ والتمايز الضروري الذي يخلق موقفا معاكسا ورافضا للقهر الكون ، ولسلم القيم المزوجة الساقطة والانتهازية على السواء .

نستطيع أن نخلص من أن تضاد علاقات التشابه والتضاد ، مع تراكيب التصورات والمفاهيم ، وتداخل الموجودات مع اللغة والإيقاع ، قد أدت مجتمعة إلى تكثيف الرؤية الجهرية في الجملة الشعرية ، وتركيز دلالاتها المضحية إلى سيطرة العوامل السكونية على إمكانات الحركة المكبوتة والمهزومة بقدر عتيم لا تملك منه .

### ١ - ٣

إننا ننظر طائر حلق ، يرى بجمل أعمال أمل دنقل أمل دنقل دون التلبث عند الإجراءات الضرورية للدراسة الثأنية المستفيضة ، نستطيع أن نلمح طغيان العناصر السكونية على التصورات الأساسية المشكلة لوعي الشاعر ، وخصوصا تصوره لقهره الزمن .

ينقسم الزمن عند أمل دنقل إلى زمنين ؛ زمن تاريخي هو ذلك الزمن الذهني النبيل <sup>(١)</sup> ، زمن الخيول البرية التي كانت تنفث حرية ، أو زمن الأجداد العربية السالفة واللمحظات التاريخية المضحية ؛ وزمن غير تاريخي Abistorical هو زمن الواقع العربي الذي سقط ، كما بدا للشاعر ، سقوطا نهائيا خارج التاريخ ، على نحو أحدث صدعا وانقطاعا في السياق التاريخي العربي . ويصل بين الزمنين المتقطعين صوت الشاعر في لحظة شعر ، يتغلغل فيها إدراك حاد بأن الشعر لن يستطيع أن يعيد الزمن الذهني ، أو أن يوقف زمن الاستلاب ، أو يغير مجراه ، وأنه منحرف ، حثا ، في تياره نحو قاع الجمود ؛ نحو الهوة التي يتوحد فيها الصمت والموت ، وتنسحب أسترها الكثيفة على كل شيء في الوجود . ولهذا السبب يبكي الشاعر بين يدي زرقاة اليمامة <sup>(٢)</sup> ، يبكي إنكار النبوة وخدعة الذات والاستلاب المترقب عليها ، أو يعلق ، في غنائية أسيانة ، على ما حدث في الخيميات ، وما حدث لقطر الندى أو الوطن السليب

أفضل حالا ؛ إذ إنهم يحملون في داخلهم نسقا ثابتا من القيم المزوجة ، أساسه الاستباحة - إما السقوط متشلا في إباحة الذات ، أو القهر متشلا في استباحة الآخرين . وتأخذ الاستباحة هنا سمة القانون الغالب على البشر . ويلجأ الشاعر إلى التكرار المتناظر لعناصر صوتية وإيقاعية معينة ، تصبح معادلا شكليا للمعنى المقصود ، وهو سيادة هذا القانون . ومن الأمثلة على التناظر الإيقاعي ، في هذا السطر الشعري ، الجنس غير التام بين لفظي (مستباحون - مستباحون) ، وامتداد الإيقاع إلى لفظة (صاحون) . والتناظر الصوتي بين حرف السين والصاد ، وتكرار حروف معينة مثل الحاء (ثلاث مرات) والباء (ثلاث مرات) والتون (ثلاث مرات) والواو (ثلاث مرات) . ويوظف التكرار المتناظر لهذه العناصر الصوتية لإبراز وحدة السطر الشعري وتداخله في كتلة بشرية واحدة ؛ وتستخدم هذه الخصيصة نفسها ، على مستوى آخر ، لتعميق الاختلاف والتمايز بين الشخصية الشعرية وهذه الكتلة البشرية المتداخلة .

### ٤ - ٢

يتوجه الخطاب الشعري إلى الطير في حالة التخصيص في صيغة أمر (درف) ، وتمايز هذه الصيغة صوتيا عن الخصائص الصوتية الأخرى في السطر الشعري المشار إليه سابقا . فالفعل (درف) يتكون من مقطع متوسط مقل ، يتشكل من حرفين هما الراء والفاء ، ثم يتكرر هذا المقطع مرة أخرى ، في حين تسيطر على السطر الشعري المقاطع الطويلة المفتوحة ، وحركات المد ، وخصوصا الواو ، وهي أصيب المدات وأكثرها شدة في النطق في اللغة العربية .

ولا ينشأ التضاد بين الطائر - الشاعر والبشر الهالمين من تمايز الخصائص الصوتية وحدها ، بل نتيجة لعامل آخر ، هو ذلك الظهور اللافت لصيغة فعل الأمر للمرة الأولى والأخيرة في المقطع . والأمر إملاء للفعل وتحريض عليه في الواقع الآن المعيش ، وتوق إلى دمجها الحركة (كل صباح) . لكن مضمون الحركة ذاتها (الفرار) مستحيل ؛ إذ إنه يتم في ذلك العمر المعلق في فغ تتقاذفه فلمات الرياح ، فلا يتيح سوى فعل مكبوح ، مهذو ومعاصر ، إلى حين يتهاوى الشاعر - أطير - وفتحوى الأرض جثماتها في السقوط الأخير (الطير ص ٥٧) .

ولا يكفى الشاعر بتأكيد هذه النهاية الفاجعة من خلال السياق الشعري ، بل إنه يضع حركة الطير بين قوسين ، وكأنه يضيف إلى الحصار المعنوي ، حصارا ماديا ، يتمثل في ثبات العلامات النصيبية . وفي داخل هذا الإطار الجامد يعود الشاعر مرة أخرى إلى التكرار المتناظر لصيغ لغوية وكلمات وحروف بعينها ، فتتكرر صيغة «ليس أمامك» مرتين ، ولفظ «الفرار» مرتين ، وحروف السين أربع مرات ، في «ليس - المستباحون - المستباحون - صاحبون - ليس» ، والصاد مرتين في «صاحبون - صاحب» ، والفاء في أربع كلمات هي «درف - فليس - الفرار - الفرار» .



في الجملة الأولى، وليبت من معارضة شوقي لسينية البحرى<sup>(١١)</sup>، في الجملة الثانية. وتشابه البيتان ومعرفة القارىء بتاريخ صلاح الدين؛ لكن الشاعر يدمر التوقع الذى يشير البيت المضمن في الجملة عن طريق بناء صيغة ساخرة مناقضة لمستوى مشابه الحقيقة Vraisemblance في الأبيات المضمنة. وتتشكل الصيغة الساخرة في الجملة الأولى - وثرائنا الأجنبية - تحولاً تاماً في المضمون والقافية، في حين تكسر صيغة « مجلس الأمن » السياق المضمون في السطر الشعري مع الاحتفاظ بالقافية. وتعاود الصيغة الساخرة، في الحالتين، الواقع المعيش، وتشكل في الوقت نفسه انقطاعاً تاريخياً يماثل الانقطاع في الذاكرة الشعرية، ومن ثم انقطاع الاستمرارية التاريخية والثقافية على السواء.

### ٣ - ٣

نجد في قصيدة « بكائية إلى صقر قرش »<sup>(١٢)</sup> مثلاً آخر يركز على الأسباب المقضية إلى الانقطاع التاريخي. إن الرمز التاريخي المرتبط في الذاكرة الشعرية بالأجداد والفتوحات العربية في الأندلس يتحول إلى رسم « باق على الرايات مصلوباً ... مباحاً »، أو « يبقى ( ما بين خيوط الوشي ) زراً ذهبياً يتأرجح ». ويتبع عن هذا الانقطاع التاريخي والتحول في دلالة الرمز انشطار اجتماعي يتجسد، على مستوى الشعر، في اتخاذ المحاور الرئيسية في القصيدة مسارات متوازية لا تلتقي، تظهر في الفقرة الشعرية التالية :

أنت ذا باق على الرايات مصلوباً ... مباحاً  
- « اسقى ... »

لا يرفع الجند سوى كوب دم .. مازال يسفح  
.....

- « اسقى ... »

لا يرفع الجند سوى كوب دم مازال يسفح !  
بينما « السادة » في بوابة الصمت المملع .

يتلقون الرياحا  
ليلفوها بأطراف المبادات ..

يدقوا في ذراعيها المسامير ..

وتبقى أنت

( ما بين خيوط الوشي )

زرراً ذهبياً

يتأرجح !

وقف « الأعراب » في بوابة الصمت المملع

يشهرون الصلف الأسود في الوجه سلاحا

يتلقون الأرض : أكياساً من الرمل ..

وأكداساً من الظل

على ظهر الجواد العربى المترنح !

الواقع في الأسر بينا الحاكم خارويه يرقد لاهياً على بحيرة الزئبق في نومة القيلولة ؛ أو يتحدث عن « مقتل القمر » وضياح صوت الشاعر الذى يعلن موت الأب - الماضى فيفكره الناس ويرفضون تصديق الحقيقة، وهو في النهاية يتنبأ بـ « العهد الآلى » نبوءة نبى مهزوم في صدره جراحات الإنكار والانكار الغائرة ، نضر الأرض من تحت أقدامه وهو يناوش زمن الاستلاب في « أوراق الغرفة ٨ ».

### ٣ - ٣

يظهر التضاد جلياً بين الزمنين في قصيدة « خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين »<sup>(١٣)</sup>. العنوان وحده يجعل قدراً كبيراً من الاستنساخ الدلائل، وخصوصاً كلمة « غير » ؛ إذ إنها تنفي التاريخية في الحاضر، وتؤكد هدا وتثبتها في الزمن المنقضى. ويشكل العنوان بؤرة تجمع المحاور الرئيسية الثلاثة في القصيدة، فنجد الزمن يبعدية ( الماضى - الحاضر )، والمكان ( القبر )، والشخصية التاريخية، وصوت الشاعر الذى يصدر عنه الخطاب الشعري، ويمثل الحركة بين الزمان والمكان والشخصية التاريخية.

وتمثل القصيدة في مجملها قیامة رمزية لصلاح الدين، يستعرض فيها الواقع المناقض للتاريخ قبل أن يسقط مغتلاً بأیدی الكهنة<sup>(١٤)</sup>. ويقطع السياق الشعري جملتان تصميميتان تكشفتان نظام البنية الكلية للقصيدة. وترد الجملة الأولى عقب التقابل الحاد بين الزمنين، وظهور الانقطاع التاريخي الذى يؤدي إلى أن يصير انتصار حطين « قيمة الطفل ولاسير الغد النعين » ( ص ٨٠ ) أما الجملة الثانية فتزد بعد اغتيال الماضى مثلاً في صلاح الدين، ويليهما الجملة الشعرية الختامية التي يظهر فيها التضاد بين صيغة الأمر الموجه إلى الشخصية التاريخية « نم يا صلاح الدين » ( تأكيداً لانقضاء مغزى القيام الرمزي وإمكان بعث التاريخ ) وصيغة الجملة الاسمية المعبرة عن الواقع في سخرية مرة :

« ونحن ساهرون في نافذة الحنين/ نقشر الضاح بالسكين .. »

( ص ٨٣ )

ويظهر نظام العلاقات في القصيدة بصورة مختزلة ومكثفة في البيتين التاليين :

١ - ( جيل التوباد حياك الحيا )

( وسبقى الله ثرائنا الأجنبي ) ( ص ٨٧ )

٢ - ( وطى لو شغلت بالخلد عنه .. )

( نازعتنى - لمجلس الأمن - نفسى ) ( ص ٨٣ )

يستخدم الشاعر في هذين البيتين المفارقة الساخرة Irony<sup>(١٥)</sup> ، وتقوم على التناقض بين مستويات الخطاب في الجملة. ويتمثل المستوى الأول للخطاب الشعري في التضمين النصي intertextuality ليت من مسرحية « مجنون ليل » لأحمد شوقي<sup>(١٦)</sup> يظهر

المملع، وقيم الشاعر، عن طريق تكرار العبارة الأخيرة، تناظرا بين قطبي هذا المحور، كما يقيم تناظرا آخر بين الحركات الممدودة والإيقاع الموسيقي في «الرياحا - سلاحا - الرواحا»، ونضادا، في الوقت نفسه، في اتجاه الحركة. إن الحركة المقيدة في «الرياحا» تعادل الحركة الآتية من الخارج، والمترتبة بالأغراب في «سلاحا - الرواحا»، وتعاكسها في الاتجاه.

ويظهر التناظر والتمايز بين الكلمات الثلاث في تماثل الحروف الثلاثة الأخيرة منها، وتماثل ترتيبها، ونوع حركتها، ووجود التعريف في التثنية منها، ومقابل نوع حركة الحرف الثاني في الكلمات الثلاث وهو الفتحة. ويظهر التماثل كذلك في الحرفين الأولين من «رياحا - رواحا»، وفي نوع حركة الحرف الأول من «رياحا - سلاحا» وهو الكسرة، وتمايزها عن نوع الحركة في الحرف الأول من لفظة «رواحا»، وتمايز الحرف الثان في الكلمات الثلاث.

ولا يقيم هذا التناظر والتمايز توازنا بين الحركتين، بل يؤكد، على العكس، غلبة الحركة الخارجية، وتوافر عوامل سيطرتها على مجال الحركة في بقية الجملة الشعرية. وتظهر سيطرة الحركة الخارجية في تنامي اتساعها، فبدأ بـ «وقف»، ثم تزداد عتفا في «يشهرون»، وتصل إلى عتفها المطلق وعدوانها في «ينقلون الأرض»، وتكرر العبارة ذاتها، مرة أخرى، للدلالة على استمرار الاستلاب في الحاضر العيش. وتشكل الأفعال «يشهرون - ينقلون» معادلا ونتيجة في الوقت نفسه؛ تشكل معادلا لأفعال الكبح والتقييد «ينقلون - يلقوا-يدقوا»، ونتيجة لهذه الأفعال ذاتها.

### ٣ - ٤

وفي قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح»<sup>(١٣)</sup> نجد استثناء لافتا لاستخدام الرمز التاريخي؛ إذ يتخلص الرمز من دلالاته التقليدية، لكن تغير الدلالة لا ينتج عنه توليد صيغة التفاعل الخلاقة بين التاريخ والواقع، بل ينتهي إلى النتيجة نفسها؛ لأنه لم يخرج عن الإطار العام لقانون الثبات والحركة الذي يحكم الديوان كله.

وعلى العكس من دلالة الطوفان في القصة الدينية<sup>(١٤)</sup> - وهي تطهير الأرض من الآثم والمعصية والعصاة - نجد أن التاجين في السفينة هم «الحكام»، والمغنون، والمرابون، وجباة الضرائب ومستوردو شحنات السلاح... وفئات أخرى هامشية مثل السماسرة والمعاهرات... الخ. ويقابل هذه الفئات، التي تميد إلى الذهن «البشر المستحيون والمستباحون»<sup>(١٥)</sup>، ابن نوح، أو صوت الشخصية الشعرية متوحدا بمن معه من شباب المدينة. وكما تنكسر حركة «الطيور»، في القصيدة السابقة، تؤوب الحركة المهددة المطلقة من ابن نوح وشباب المدينة الذين كانوا «يلجمون جواد المياه الجسوح/ ينقلون المياه على الكتفين/ ويستيقنون الزمن»<sup>(١٦)</sup>، وبالكين رفضوا القرار،

ينقلون الأرض..

نحو الناقلات الراسيات - الآن - في البحر  
التي تنوى الرواحا....

(ص ٨٨ - ٩١)

يصدر الخطاب الشعري في صيغة الأمر «اسقني» عن الشخصية التاريخية التي تتوحد معها الشخصية الشعرية، وينتجه الخطاب إلى الصقر، الذي تحول من رمز تاريخي حيوي إلى دلالة هامشية. هذا السبب يصبح طلب السقيا والارتواء، وما تحملها من دلالات التخصيب والتجدد وابتعاث الحياة، أمرا يصعب تحقيقه. وقيم الشاعر ارتباطا بين الأنا، المعجزة عن ابتعاث الماضي، والجماعة في الزمن الآن. إنه - إذ يتوحد مع الشخصية التاريخية ومع الجماعة في الوقت نفسه، فتلبى طلبه، بدلا من الصقر، ولكن بصيغة التثني «لا يرفع الجند» - يؤكد تلاشي إمكانات التفاعل بين الماضي والحاضر، لتكون المستثنى منه «الجند» لا يعرفون سوى كوب من دم مازال يسفح؛ ومن ثم لا بد أن يقيم فاصلا نفسيا وماديا يستحيل التفاوض عنه، مثلما يستحيل التجاوز عن بحار الدم الملهدة.

يدفع تكرار السطر الشعري «اسقني...» بالمحور الأول الشاعر - الجند في مواجهة المحور الثاني الموازي، السادة - الأغراب، وينقد قطب السادة في المحور الأخير في صورة شعرية تشكل من حركتين متضادتين في الاتجاه؛ أولاها حركة اجتياح الرياح، تقابلها حركة مصادرة والثاقف وحصار. وبينما يظهر العنصر الطبيعي الجياش بالحركة، مرة واحدة، في صيغة مفعول به - «والرياحا» - ترجع الأفعال الثلاثة كلها في الصورة، وهي «ينقلون - يلقوا - يدقوا»، إلى فاعل وحيد هو «السادة».

تفرض الأفعال الثلاثة إلى إجهاض حركة الرياح، وما تثيرها من تداعيات التغير الاجتماعي، كما تلمع عبارة «يدقوا» في ذراعها المسامير إلى صلب البشارة أو النبوءة، والفداء بالتضحية، وانتظار القيامة الراجعة بتحقيق النبوءة في المستقبل. وتتم أفعال الكبح والتكبييل والصلب في حيز مكان محدد هو بوابة الصمت المملع، ويضيف الصمت إلى التأثير السكوني الذي تنتهي إليه الحركة المقيدة في الصورة. وكذلك يضيف إلى السكون الكلي، صمتا ملمحا محظوظا من التلف والتفخ، وكأنه غذاء ضروري يعيش عليه أصحابه، ويعلقونه على أبواب مدعهم. إن الانشطار الاجتماعي الذي يؤدي إلى انقطاع تاريخي، يساعد، في الوقت نفسه، على بقاء الصقر في وضع هامشي، محاصر (ما بين خيوط الوشي)، ومقتاض، تماما، لتداعيات الرمز.

وإذا كانت الحياة على أبواب الصمت في الحاضر مستمرة، في حين مازال بارزة السكتل بعيدة التحقق، فإن النتيجة المترتبة على هذا الوضع تبدو في تقدم القطب الثان في محور السادة - الأغراب. يقف الأغراب أول الأمر مع السادة في بوابة الصمت

في تشكل البنية في مقاطع بعينها ، يعكس نظامها نظام البنية الكلية في القصيدة التي وردت فيها ، وفي الديوان بشكل عام . ويدل هذا النظام على رؤية العالم لدى الشاعر . وهو لا يمثل صورتنا مفردا ، وإنما يعبر عن كليات شعورية وسلوكية وفكرية لفئة يمثلها . ويقضي التقصي الكامل لهذه الرؤية دراسات مستفيضة تخرج عن مجال هذه الدراسة كما أشرت في بداية البحث .

## ٣ - ٤

وفي هذا الإطار المحدود للدراسة ، يعبر شعر أمل دنقل عن رؤية بالغة الصلوق والتماسك والإيماء ، هي رؤية شاعر أراد أن يصبح الشعر واقعا والواقع شعرا منسوجا من تفاصيل الحياة اليومية . وكان يريد أن يمتاز هذه الفئات بالذات لأنه يجد فيها نفسه أكثر مما يجدها في سواها .<sup>(١٧)</sup> وكان يمزج هذه التفاصيل اليومية بعذابات «جيل الحروب» و«جيل الألم»<sup>(١٨)</sup> وكان يرى الواقع من خلال هذه العذابات رؤية ثابتة وثاقبة وثاقفة ؛ رؤية شاعر من أصحاب الوعي الفعّل conscience réelle<sup>(١٩)</sup> ، يقوص وعيه في أحشاء الحاضر ، لكنه لا يخلو إلى آفاق الحلم بالوعي الممكن conscience possible<sup>(٢٠)</sup> ، ذلك الحلم الذي يلاحق الزمن القائم على الصيرورة المستمرة ، يفعل فيه الإنسان ويتفاعل به<sup>(٢١)</sup> .

لقد عاش أمل دنقل في مفترق الطرق في زمن الاستلاب . وإذ استعصى التقدم في هذا المفترق الحرج ، لم يبق سوى الارتداد إلى المنبع ، إلى الجنوب ، حيث تقضى وجوه الذكريات ، وحيث ينزوع الشاعر في شريط الرادى الضيق ، الذي يتنازع الأرض مع الصحراء ، مشكلا تلك المفارقة الطبيعية الدرامية التي تتمثل في التقابل الحاد بين بواض الصحراء وخصوبة الرادى ؛ تلك المفارقة التي دخلت في نسج شعر أمل دنقل وشكلت ، إلى جانب الظروف السياسية والاجتماعية التي عاشها ، لحمة شعره وصداه .

وإذ يغيب «الجنوى»<sup>(٢٢)</sup> في باطن الأرض وينسرب في مياه النهر وجذور الأشجار ، يصبح حاضرا أبدا في الكلمات الوارفات ، وعلامة أكيدة على صفحات الشعر في زمن أت .

ووقفوا في وجه الطوفان - تؤوب حركتهم إلى وضع أقرب إلى الموت منه إلى الحياة :

كان قلبى الذى نسجته الجروح

كان قلبى الذى لمته الشروح

يرقد - الآن - فوق بقايا المدينة

وردة من عطن

هادئا

بعد أن قال دلاء للسفينة

وأحب الوطن .

(ص، ٧٦)

تنكسر الحركة هنا كذلك وتنحسر ، ويسهم التكرار المتناظر للصيغ اللغوية في السطرين الأولين ، والإيقاع الصوتي للقفية الساكنة ، وتكرارها المتلاحق في «الجروح - الشروح - المدينة - عطن - السفينة - الوطن» في تراكب الركود الطاقى فوق بقايا المدينة التي يجثم عليها ثبات غريق .

## ١ - ٤

يتضح ، عند هذه النقطة من الدراسة ، أن بنية الوعي لدى الشاعر تنكسر على أفكار ثابتة واضحة ، تحدد علاقته بالعالم ، وتقضي الثبات في أشكال التعبير عن هذا الوعي ، كما يظهر أن العلاقات الأساسية المشكلة لوعيه تنبئ على التجاور والتناظر في الوقت نفسه ، وعلى الانفصال وليس الاتصال ، وتظهر في احتدام بالحركة والفعل يعقبه انكسار ، وتوقع انطلاق يحيط لأنه مغلول ، وفي تلاحم موقوف بأشياء الكون وموجوداته ، وملاحاتها ملاحاة عنيفة ، سرعان ماتؤوب إلى سكون . إن ذلك الاحتشاد بالحياة حتى ثمالة الموت ينقلب إلى إمداد للحياة تنضافر فيه رؤية عينية للوجود مع قوى خارجية وقوى اجتماعية غلبة .

## ٢ - ٤

إن هذه الدراسة لا تعدو أن تكون مجرد قراءة لا تنفي إمكانات قراءات أخرى ، لكنها قراءة تحاول اكتشاف عوامل الثبات المؤثرة

## الهوامش :

(١) هناك دراسات ، نظرية وتطبيقية ، مستفيضة لهذا المنحى في الدراسات البنيوية التوليدية أهمها :

Goldmann, Lucien, *The Hidden God, A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine*, Routledge and Kegan Paul, 1964.

وجابر صفور ، عن البنيوية التوليدية ، فصول ، مناجى النقد الأدبي ، الجزء الأول ، ص ٨٤ - ١٠٠ .

ولوسيان جيرلدمان ، علم اجتماع الأدب ، الوضع ومشكلة المنهج ، فصول ، السابق ، ص ١٠١ - ١١٣ .  
والطاهر ليب ، دراسة عن الشعر الطبرى في العصر الأموي :

Labib, Taher: *La poésie amoureuse des Arabes. Le cas des Ultras contribution à une sociologie de la littérature arabe*, SNED, Alger, 1974.

وعرض الكتاب في مجلة «فصول» :  
ماهر شفيق فريد ، البوطيغا البنيوية ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الثاني  
١٩٨١ من ٢٤٦ - ٢٥٠ .

(١٠) يرد نص البيت في المراجعة على النحو التالي :  
جبل الترياد حياك الحيا وسقى الله صياتا ودي  
أحمد شوقي ، مجنون ليل ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ ،  
ص ١١٢ .

(١١) يرد نص البيت في سبينة أحمد شوقي كالتالي :  
وطي لو شئت بالخلد عه نازعتني إليه في الخلد نفسي  
أحمد شوقي ، الشوقيات ، ج٢ ، ٤٥ - ٥٢ .

(١٢) أمل دنقل ، أوراق ، ... ، سابق ص ٨٧ - ٩١ .

(١٣) أمل دنقل ، أوراق ، ... ، سابق ص ٧١ - ٧٦ .  
(١٤) بلجاً الشاعر إلى إبراز التضاد بين المواقف الاجتماعية والأعراف الدينية في  
مواقع عدة من شعره ، ونصه ما في ديوان «المهد الآء» الذي يقوم على  
المحاكاة النقدية الساخرة critical parody للمهد القديم والمهد الجديد ،  
ويتطوى استخدامه هذا الأسلوب على دافع الكشف والتحرير على  
الإصلاح ، في مرحلة سابقة على مرحلة تبلور رؤاه الاجتماعية في الديوان  
الأخير . وأوراق الغرة (٨) .

(١٥) أمل دنقل ، أوراق ، ... ، سابق قصيدة «الطيور» ص ٥٤ .

(١٦) نفسه ، ومقالة خاصة ، ص ٧٢ .

(١٧) أحمد عبد الملقى حجازي ، رسالة إلى أمل دنقل ، الشرق الأوسط في  
٨٢/١٢/١٤ .

(١٨) الإشارة هنا إلى قصيدة «قالت امرأة في المدينة» ، أمل دنقل ، وأوراق ، ... ،  
سابق ص ٩٦ .

(١٩) جابر عصفور ، عن البثوية التوليدية ، سابق ٨٤ .

(٢٠) نفسه .

(٢١) إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة - ٢ -  
الكويت ، فبراير ١٩٧٨ ، ص ١١٠ .

(٢٢) الإشارة هنا إلى آخر قصائد الشاعر «الجنون» من ديوان «أوراق ، ... ، سابق ،  
ص ٩ - ١٨ .

Güldmann, Lucien, Essays on Method in the Sociology of Literature, Telospress, 1980, P. 141 - 155

Ibid., 146

(٣) أحوال هنا أن استفيد من فكرة (significant structures) ، بدلا من أن تقتصر على  
جثة واحدة من مسرحية ، أو عمل روائي ، تشكل نموذجاً مكتفاً وغزواً ، على المستوى الدلالي ،  
والعنوان لبيئة الكلية للفعل مثل جثة دابة مينوس وبنسفي The daughter of Minos  
and Pasiphae من مسرحية «فيلسوف لراسين» - أحوال أن استفيد من الفكرة  
نفسها مع تحرير بسيط يلائم الشعر فيستبدل بالجملة الشعرية مقطعاً شعرياً ، أو  
فقرة شعرية .

(٤) أمل دنقل ، «أوراق الغرة (٨)» ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ،  
١٩٨٣ . وللشاعر ديوان آخر تحت الطبع هو «أوراق جديدة عن حرب  
اليسوس» .

(٥) أمل دنقل ، «أوراق الغرة (٨)» ، قصيدة «الحقول» ص ٦١ - ٦٧ .

(٦) الإشارة هنا إلى ديوانين الشاعر وهما :

١- البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، دار العودة ، بيروت ١٩٦٩ .

٢- وتعليق على ما حدث في مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٧١ ، ومقتل  
الغرة ، ١٩٧٣ ، والمهد الآء دار العودة ، بيروت ١٩٧٥ ، وأوراق

الغرة ٨٨ سابق .

(٧) أمل دنقل ، «أوراق ، ... ، سابق ص ٧٧ - ٨٣ .

(٨) تلح فكرة اغتيال الرمز التاريخي ، الذي يعادل الماضي ، على الشاعر وتظهر في  
أكثر من موضع في شعره ، ومن الأمثلة على ذلك اغتيال أوزوريس على يدى  
أخيه ست في قصيدة «العشاء الأخير» من ديوان «البكاء بين يدي زرقاء  
اليمامة» . ويظهر الحسين تقيلاً في «من أوراق أبي نواس» في ديوان «المهد  
الآء» ، ومقتل عثمان بتدبير الأمويين في «قالت امرأة في المدينة» في ديوان  
«أوراق الغرة (٨)» .

(٩) انظر مادتي irony :

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton University Press, 1974.

وكذلك :

Culler, J., Structuralist Poetics, Routledge and Kegan Paul, London 1974, p. 154.



# دار نهضة طلبة للطباعة والنشر

عمد ومجدي أحمد إبراهيم وشركاهم



استهأ أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

١٨ ش كامل صدقي - القاهرة

تقدم للمكتبة العربية خلاصة إنتاجها

في نواحي الفكر العربي والإسلامي

من التراث القديم:

- ١ - الاستيعاب في معرفة الأسماء. لابن عبد البر (١ مجلدات) ١٦ - تحقيق الأستاذ/عل محمد الجبوري
- ٢ - الإنسية في تميز الصحابة. لابن حجر (٨ مجلدات) ٢٠ - تحقيق الأستاذ/عل محمد الجبوري
- ٣ - الكامل في اللغة والأدب. للمبرد ١٦ - تحقيق الأستاذ/عل محمد أبو الفضل
- ٤ - ديوان ابن زيدون ورسائله. ٦ - تحقيق الأستاذ/عل عبد العظيم
- ٥ - درة القرواس في أرواح الخواص. للمبروري ١٥٠٠ - تحقيق الأستاذ/عل محمد أبو الفضل
- ٦ - تاريخ الخلفاء. لابن أبي عمير ٣ - تحقيق الأستاذ/عل محمد أبو الفضل

من الأدب النقد:

- ١ - الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام. للدكتور/أحمد أحمد بدوي ١٢٥٠
- ٢ - أدب السياسة في العصر الأموي. للدكتور/أحمد الحرق ١٥٠٠
- ٣ - النقد المنهج عند العرب. للدكتور/أحمد سندور ٢٢٥٠
- ٤ - النقد الأدبي الحديث. للدكتور/أحمد غنيم مغل ٣٥٠٠
- ٥ - غوامض ثروت أبياتة. بقلم الأستاذ/لوزت أبياتة ١٦٥٠

إسلاميات:

- ١ - محاضرة الإسلام. للدكتور/أحمد محمد الحرق ٢٥٠
- ٢ - دراسات إسلامية. للأستاذ/أحمد البتوي الشال ١٢٥٠
- ٣ - مطلع الثور أو طوابع الجنة الحمدي. ١٢٥٠
- ٤ - الإسلام ظهوره وانتشاره في العالم. للأستاذ/أحمد عبد القادر ١٢٥٠
- ٥ - التصوف الإسلامي الخالص. للأستاذ/أحمد أبو القيس القوق ١٢٥٠
- ٦ - إيلام مكة. للأستاذ/عل الجبلائي وجيد النعم قبيل ١٢٥٠

اللغة والرواية:

- ١ - خاتمة الجن. للأستاذ/لوزت أبياتة ٧٥٠
- ٢ - ثقافة في طين مشروح. للأستاذ/أحمد النعم المصري ١
- ٣ - نقوش من ذهب ونحاس. للأستاذ/لوزت أبياتة ١٢٥٠
- ٤ - دعوى أدرككم نصي. للأستاذ/أحمد النعم المصري ١
- ٥ - السياحة في الرمال. للأستاذ/لوزت أبياتة ٦٥٠

لدار قائمة مطبوعات ترسل فور طلبها

تربية وعلم نفس:

- ١ - حواشي القربة. للدكتور/عل عبد الواحد وال ١٢٥٠
- ٢ - التربية للجميع منشرح. للأستاذ/يوسف ميخائيل أسعد ١٢٥٠
- ٣ - إرادة القوة. للأستاذ/يوسف ميخائيل أسعد ٢٢٥٠
- ٤ - السحر... والتنجيم. للأستاذ/يوسف ميخائيل أسعد ١١٥٠
- ٥ - استعراض التنسي والمصير. للأستاذ/يوسف ميخائيل أسعد ٧٠٠

تليفون: ٩٠٨٨٩٥/٩٠٣٣٩٥/٩٠٩٨٢٧  
تلفزيون: ٢١٥٢٤  
تلكس: ٩٢٨١٥ NAHDA-UN

١٨ شارع كامل صدقي بالقاهرة - القاهرة

سجل تجاري ١٢٠٤٢٨  
سجل مصلدين ٢١٨٥  
سجل نقاشي ٢١

## في البحث عن بلاغة أساطيرية

### للقصة القصيرة المغربية

#### من خلال نموذج

#### ”مساء تلك الظهيرة“ لمحمد بركة،

#### و”الاستشهاد“ للميلودي تنغوم

### بتعيسى بوحالة

إشكالية الواقعي والأسطوري :

أجدد في مستهل هذه المداخلة مضطرا إلى صياغة بعض الإشكاليات - على الرغم من أن الأمر لا يتجاوز كونه إعادة إنتاج لما ضمن هذا الحديث النقدي - حتى تتوضح تضاريس المقرب الذي نروم تسخير هـ :  
١ - هل في مكتنا الحديث عن أدب واقعي يمتلك هوية رؤيوية محددة ، وأدوات جمالية خاصة تميزه عما اصطلاح عليه بالأدب الكلاسيكي ، والرومنسي ، والسوريالي ، والوجودية . . . . . إننا لا يمكن - في اعتقادي - أن نتورط في عتظور الحديث عن واقعية غمطية ، اكتسبت قوتها المرجعية من خلال المصطلح النقدي ، نظرا إلى أن الحديث عن مفهوم الواقعية يعنى في الأساس تورطا في حقل إشكالي هو من التساعة بـ مكان ، وهو يستوجب تحديد الموقف على النحو التالي :

المستويات الواقعية ؟ إذ الأمر لا يتعلق بواقع أحادي ، وإنما هناك ما نستطيع تسميته بواقع مدني في مقابل واقع ريفي ؛ واقع عمالي بموازاة واقع فلاحي ؛ واقع بورجوازي صغير بمواجهة واقع بورجوازي كبير . وينفس الجراة يجوز أن نتحدث عن واقع ينتمي إلى الماضي وآخر رهن ؛ أو واقع وطني يساق واقعا قوميا ينأى بدوره عن واقع كوني .

(و) ولنفرض أن الإشكال قد يجم من طريق تبني مفهوم الواقعية كما تبلور ضمن المناخ الإيستمولوجي الغربي ، أي كما تولد في أتون حركة الواقع الغربي ، وتخصضات الصدام التاريخي والمعرفي بين فئات ورؤى نتجت من معين منظومة محددة ، كان من المنطقي أن تفرز المصطلح سنة ١٨٣٥ ، ثم أن تتمده بشكل رسمي حوالى سنة ١٨٥٦ . مع ذلك فإن المفهوم عرف تطورات ومستويات ، يعسر معها تدقيق ما نعينه بالواقعية ؛ إذ إن المصطلح ينسحب على تفرعات من نوع الواقعية النقدية ، والواقعية الطبيعية ، والواقعية الاشتراكية . . . وكل تفرع يحدد واقعه بشكل قد يتفق مع الواقع أو يغايره .

(هـ) باى مبرر يتم استحضار تقلبات وتيارات مغايرة ، عندما نروم تناول الواقع ، مما يفيد أمرا بالغ الدلالة ، ألا وهو إلغاء الطابع الواقعي من نصوص وإبداعات ، نرجعها إلى تلك التيارات التي تفرغ من كل تضمن واقعي - على اعتبار استغنا

(أ) هل المقصود بالواقعية ذلك الشكل من الأدب الذي يسخر بجمل أدواته الرؤيوية والجمالية لخدمة علاقة ميكانيكية تربطه بالواقع ؟ بمعنى سقوط الأدب في الانعكاس والمرآوية ، إلى الحد الذي يتحول معه إلى خطاب وثائقي ، يوازي خطابات من صنف الخطاب التاريخي ، والاقتصادي ، والديني ، والأخلاقي .

(ب) أينما يتعلق الأمر بواقعية اللغة المستمرة في ما يمكن أن نحدده كنص واقعي ، من حيث سنوقية المفعول ، وإبتدال التعبير ، وتعايش المعجم الشعبي مع معجم يمتلك طاقة أدبية ، وذلك وفق ما تحدده نظرية الشعرية في الخطاب النقدي المعاصر ؟ ومن المعروف أن هذا المعطى قد عضد أطروحة واقعية الإبداع ، التي تحولت إلى عملية تبسيطية رخيصة ، تحت غطاء تيسير التواصل ، وهو أمر لا ينأى عن شعبية مجانة .

(جـ) هل يصبح أن نشير إلى واقعية نص ما ، بمجرد أنه أغنى فضاءه بالحديث عن حيوات ، وشرائع اجتماعية مبهمة نص آخر ؟ أو يجوز ألا نجادل في واقعية هذا النص ، انطلاقا من كثافة الإحالات التاريخية والكتانية فيه وإغراقه في التفاصيل والجزئيات ؟

(د) وحتى لو أتبع لنا أن نستخيم المصطلح على إطلاقته وحسابته ، فكيف يتأتى لنا أن نفرز ذلك الكم الكبير من

للاصطلاح - ومن ثم لا علاقة لكتابة رومانية ، أو رمزية ، أو سوربالية ، أو وجودية بالواقع ، لأن استحضر كتابته تنتمي إلى هذه التعليلات والتيارات ينشأ على أساس وظيغي تجيزي ، يسر علينا فرز الواقع من غير الواقع .

وفي ضوء ما أوردناه من إشكالات - لأن المجال لا يتسع للتفصيل - فإنه من الجائز أن نقول إن إشكالية الحديث النقدي عن مفهوم الواقعية تظل أمرا من قبيل تحصيل الحاصل . فإذا كانت النسبية تشمل حتى أنماط المعرفة في تحديداتها العلمية والمخبرية ، فإن الوقوف على صيغ ماهوية نهائية للمصطلح لا يمكن أن يتصدر الحديث في المجال الأدبي ، كمجال انسيابي يتسم باللاتابات والتزقية ، ولا يخلو من ملايات ذاتية . وعندما نقول المجال الأدبي ، فإن هذا يعني بشكل أو بآخر المجال النقدي ، نظرا إلى التداخل بين المجالين ، وإلى نقط الالتفاف المتواجبة بينهما ؛ لأن النقد - حتى لو تحصى بأكثر ما يمكن من العلمية - فإنه يبقى ، شئنا أم كرهنا ، أسيرا للترسبات والمنطقتان الذاتية المتفاوتة !

ولعل في إيرادنا هذين الاستشهادين ما يركي هذا النزاع الذي حاولنا تعينه . يقول جمال شديد في دراسته المعنونة بـ (في خصوصية النص الواقعي) ما يأتي : (ويرى ياكسون ، أن هناك استعمالات كثيرة لكلمة «الواقعية» ، فهناك واقعية تتعلق بمشروع الكاتب الأساسي وما إذا كان يتبرع على القواعد الفنية المرحية فيلغها ، أو يكتفى ببعض الإضافات والاجتهادات التي تغني التراث الفني السابق . وهناك واقعية من وجهة نظر القارئ ؛ فلما أن يثور على القواعد الفنية المقدمة إليه ، وما أن يقلبها . وهناك واقعية بالعلمي التاريخي للأدب ، تبلورت كمدروسة أدبية في القرن التاسع عشر على يد بعض الروائيين الفرنسيين والروس ، وخاصة (٣) ، في حين ورد رأي آخر مواز لرأي ياكسون في عرض دراسته : (نص الواقعية في الفن) ، يقول : (إذا كان ما يزال ممكنا ، في الرسم ، أو في الفنون التشخيصية ، الحصول على ما يومه بالأمانة الموضوعية والمطلقة إزاء الواقع ، فإن مسألة وجود احتمال «طبيعي» - حسب مصطلح أفلاطون - للتعبير اللفظي أو الوصف الأدبي هي مسألة ، بداية ، غير ذات معنى (٣) . . . ) .

هذا ، وإذا كنا قد آثرنا موضوعة هذا الإشكال ضمن سياق عام ، لم نشر من قريب أو من بعيد إلى القضية الأساسية التي تشكل مناخ بحثنا ، فإن ذلك يفرغنا من مرجع إلى اقتناعنا بشمولية هذا الإشكال ، وانسحابه على مختلف الأجناس التي تنفرع عن الكتابة الأدبية ، مع عدم إغفاننا للطبيعة الأدائية والصياغية لكل جنس على حدة ، وتباينات مستواها العلاقي مع ما نسميه «واقعا» . ومادام هذا البحث يخص بالتحديد مقارنة نموذجين من الترن القصصي القصير بالغرب ، فإنه يلزم أن نكون من الواضح بمكان ، ونظير بدون أدنى تعسف جسامته تبنى الحديث عن واقعية إطلائية في هذا المن ، بالنظر إلى ما أوردناه من تساؤلات سالفة .

وعليه فإننا نجد أنفسنا في موقف اعتراض تجاه أي تصنيف يروم تميظ الوعي القصصي بالغرب ، وتزبيبه وفق ما يلوح من تقلص ، أو ترام للمسافة الفاصلة بينه وبين الواقع . على أننا حين نوظف الوعي القصصي ، لا نعتمد إلى سجن المفهوم في دلالة الجزئية ، أي بوصفه أحد مركبات الكتابة القصصية ، بل بوصفه بؤرة تنصب فيها يجعل الفعاليات التي تتناص وفق دينامية خلاقة ، تنتهي إلى تأسيس القصة ، ومنحها خلفتها ، مع العلم أنه يمكن الاتفاق حول معطيات مبدئية ، يسهم تداخلها الجذلي في وظيفة التأسيس المشار إليها ، وهي :

(أ) المبدع كذات منفصلة ، وفاعلة في واقع متشابك ، وعلى درجة كبيرة من التعقيد ؛ وهذا المبدع يظل مشدودا إلى رصيد وجداني ومعرفي وتاريخي محدد .

(ب) النص بوصفه كينونة انسيابية قائمة على التحوير والشفافية . وهذه الكينونة هي عبارة ليكانيزمات علائقية تندمج فيها عناصر المعجم والتزييب والصرف والدلالة ، وبإزاحة أدوات السرد والوصف والحوار ، ضمن كل بشكل وحلة تقبل التنوع الفعال ، لكنها تحافظ التفتت والانشطار .

(ج) العامل الرؤيوي ، بوصفه صيغة لتحديد الموقف من العالم . وهذا العامل ينخرط في تموضعات تمثالية توازي وعيا تكوينا ، أو وعيا قائما ، أو وعيا ممكنا ، بالإضافة إلى كونه أحد الوسائط الجوهرية في القبض على وظيفية النص المتبين بشكل مواز لنسق بنيان تسمية واقعا .

إلا أن ما نجذب مراحته ، بخصوص هذه المعطيات ، هو تجنب الوقوع في مسلكية تفاضلية ترفع من سهم أحدها على حساب الآخر ، أو تنحى بعضها ، وتزكي هيمنة بعضها الآخر ، مع إقرارنا بأن المسألة ذات طبيعة معقدة ، ترد إلى صعوبة الحديث النقدي في الإبداع الأدبي ككل .

لهذا نرانا ، من جهة أخرى ، مدفوعين إلى اختزال إشكالية الأدب والواقع على طبي :

١ - ليس من السير الحديث عن واقع محدد ونهائي .

٢ - إنه لا يمكن الذهاب بعيدا في ذلك المضمار التفاضلي الذي يقصد موضوعة القصة القصيرة في ضوء أحكام قيمية ، ترتب لها موقعها في مجرى الواقع ، انطلاقا من معايير ومحددات لا تخلوم تجزئية ، على نحو يوقع الحديث النقدي في محاذير الرؤية الأحادية ، التي تقطع من النص مستواه اللغوي ، أو التركيبي أو الصرفي ، أو الموقفي ، أو تحيله على مفاهيم مرجعية ذات جدور ضاربة في مناحات نقدية لا تملك مطلقة معيارية . ومن هنا نخلص إلى أن القصة القصيرة تملك أحد اختيارات ؛ إما أن تكون أدبا أو لا تكون ، وأنها لا تملك - عندما تتمثل بشرطها الأدبي ، وتستجوع طاقاتها النصية - إلا أن تنخرط في علاقة بنائية مع واقع ما . ( رغم أنه ليس ملحا أن نرفع ضنى جدالي في محاولة الإمساك بالواقع ، وتحجيمه في إبانات رياضية ) .

٣ - إن ما طرحه محمد عز الدين التازي خلال دراسته (مظاهر أنماط الوعي في القصة المغربية القصيرة) يبقى أقرب إلى تصورها

التحديد المدرسي للأسطورة - فإنها لا تستوعب مساحة ممتدة ، ولا تشكل ثقلًا يميز لنا الكلام عن مترج أسطوري بين ، يرفد المتن الأدبي الحديث بالمغرب .

هذا ونستطيع أن نوظف ما أوردناه بشيء من التفاوت ، فيما يحس الشعر المغربي المعاصر ، والكتابات القصصية الرائعة ، الشيء الذي يجعلنا أمام مفارقة تبدو جلية ، وهي أن العمر الزمني الممتد للشعر المغربي لم يتح له ، مع ذلك ، أن يؤسس منظورا أسطوريا متميزا ، فأحرى أن نساقل جنسا أدبيا كالقصة القصيرة التي لم تحقق بعد تحفيرا تاريخيا في الأدبين المغربي والعربي على السواء . عل أن هذا المآل يمكن تجاوزه إذا ما خضع التناول النقدي للباحث في ثنائية الواقع والأسطوري في القصة القصيرة لرؤيتين نسوقها كالآتي :

(أ) مادام العثور على الأسطورة ، في الأدب المغربي ، ليس من قبيل الأمر الهين ، فلم لا تنلص مأيولت بين أنماط الحياة التي ولدت الرؤية الميثولوجية لدى الشعوب القديمة ، وبين تجسيدات الحياة المعاصرة ، من حيث الخواص نفسها وودود الأفعال ، ومن حيث التداخلات نفسها ، وصنوف المعاناة ، برغم ما يلوح من تقطيع مطلقة بين الحياتين .

فإذا كان الحواء الأنطولوجي لمحيط الإنسان القديم ، واهتزازاته الانفعالية البدائية ، هو ما صاغ موقفه الكوني ، وشذب حساسيته العاطفية ، مستمرا كل ذلك في خدمة مشروع أسطوري لم يبرح معاملة الإشكال الثاني : الحياة والموت ، الخير والشر ، النور والظلمة - فإن الحياة الإنسانية المعاصرة تستعيد المناخات الميثولوجية نفسها . وفي الوقت الذي كان معولا فيه على الامتلاء البيئي ، وعقلنة الحياة ، والتحكم اللا محدود في الطبيعة ، أن تنتشل الإنسان المعاصر من هواجسه البدائية ، وأرقه الميتافيزيقي ، إذا بنا نجد استمرار البنات الانفعالية نفسها المؤطرة لكليةها . وكما شعر البدائي بالضغمة والقلق أمام طبيعة جبارة ومهيمنة ، وُجد صنوه الإنسان المعاصر في شرنقة الموقف الإشكالي نفسه وهو يواجه الآلية ، والأينديولوجيا ، وقيم الاستهلاك ، ومختلف تجسيدات الأخطبوط المؤسساتي للحياة الراحنة .

ومن ثم نذهب إلى القول بأن هناك منطلقا بنويا واحدا يجمع بين الحياتين ، وتنسب مضاعفاته على مجمل البنى العنقبة لكلتيهما ، سواء تعلق الأمر بالعنقبة أو العلم ، أو الآداب والفنون . . . وهذا ما أشار إليه كلود ليفي شتراوس في كثير من دراساته الأنثروبولوجية ، وفي هذا الصدد تقدم قوله للدكتور نيلة إبراهيم . فبعد ما استعرضت الأسس التي تحكم في منهج شتراوس البنيوي ، قالت :

(وتشير هذه الأسس الأربعة إلى أن شتراوس قد انطلق من تفسير نشأة الأسطورة وفي إبراز مغزاها وهدفها من تحليلها بوصفها نصا لغويا . وقد أنبأت من خلال أبحاثه المستفيضة إلى أن الفكر البدائي لا يمثل مرحلة من مراحل التطور ، بل يمثل

بصدد هذه الزاوية ؛ فهو يقول : (إن براعة الكاتب وقدرته المتحكم في عمله تبو هنا من خلال استعادة تجعل عملية التماس طبيعية وفي حجمها العادي ، مرتبطة بقوانين الواقع نفسه ، أو تجودها على هذه القوانين ، إذا هو في توظيف عامل المخيلة من أجل ربط جذور التجربة بفرعها ، وإمداد علاقات دموية بين أطرافها ، فتحمكها من الحياة ، لتصبح غطا أو غموجا يكون إطاره العام من نسج الواقع المباشر<sup>(4)</sup> .

وبرغم أن التازي - ضمن حديثه عن زوايا الرؤية للواقع في الإبداع القصصي القصير بالمغرب - لا يكاد يبين عن الطبيعة البنائية التي تشد النص القصصي إلى الواقع ، فإننا نستنتج ذلك دونما تعسف . وربما كان التازي واحدا من الذين امتلكوا هذه الحساسية الطليعية في الأدبيات النقدية في أواخر السبعينيات ، قبل أن يغدو المنظور البنيوي مادة مركزية في الحديث النقدي الراهن بالمغرب ، وذلك في شتى الحقول الإبداعية .

إلى هنا نكون قد أوضحنا واحدا من الموجهات الأساسية لهذا المقترح ؛ أما الوجهة الثاني فيمقدرون أن نحصره أيضا عن طريق طرح إشكالي نقترح له الصيغة التالية :

إن الطبيعة الشائكة لكل حديث نقدي عن الواقع ، في ماهيته ، ومستوياته ، وتداخلاته ، لا تعني بالمقابل يسر الأخذ بناصية حديث نقدي عن الأسطورة . ذلك أن أي معالجة تحليلية تروم الوقوف على تركيب أسطوري في الأدب المغربي - قديمه وحديثه - لا تعدو في نظرنا مشروعا جرافيا يستهدف بلورة تصورات لا علاقة لها بخصوصيات الأدب المغربي ، ومعدلاته وأفاقه . هذا إذا كان المراد بالأسطورة نمطا تعبيريا وروسيا له ضوابطه التي رسمتها الأبحاث الفلسفية والأنثروبولوجية الأكاديمية . بل إن هذا يمتد إلى الأدب العربي بأسره ، ولا حاجة إلى استحصار ذلك السيل من الجدل النقدي المستهلك بخصوص هذا الموضوع . ومنتهى ما يمكن أن نستقر عنده ، هو أن الأدب المغربي ، كصنوه الأدب العربي ، لم يعرف حضورا مكثفا للأسطورة في ماهيتها المدرسية ، تبعا لعوامل تتجاوز الأدب ، وتتعلق - على نحو أقوى - ببني ذهنية مشروطة بواقع تاريخي واجتماعي وعقدي ، لم يساعد على إفراز رؤية ميثولوجية للإنسان والكون على غرار ما يمكن أن نلسمه في الآداب الهندية ، والفروغونية ، والفارسية ، والإغريقية القديمة ، أو في بعض الآداب الأوروبية الفروسية والحديثة ، أو بما يشبه الغنى الأسطوري البارز في آداب أمريكا اللاتينية .

لكن هذا لا يمنعنا من الإشارة إلى المترج الأسطوري المعبر عنه في بعض النماذج القليلة من الرواية والأقصصة العريبتين ، أو في مخاض من الشعر العربي المعاصر على الخصوص . ويترامى هذا بينما في تفصوص للسباب والبيات وحاسوي وعبد الصبور وأوديس الذين جنحوا إلى استثمار منظومات أسطورية جاهزة ، لها مرجعية آشورية ، أو فينيقية ، أو فروغونية ، أو فارسية ، أو إنجيلية . وهذا ما يفتقد في الأدب المغربي الحديث أو يكاد . وحتى في حالة وجود تراكيب أسطورية - وهي دائما تبقى ضمن



منطق الفكر البشرى في كل زمان ومكان . ووسيلتنا للوصول إلى الشكل الكلى لهذا المنطق البشرى ، هى دراسة الأساطير وفقاً لنهج البنيائى<sup>(٥)</sup> .

ولا شك أن ما نود طرحه من خلال ما قدمنا ، هو أنه يمكن أن نفتح كبديل فكرة التماثل البنىوى بين ما يصطلح عليه بالأساطير ، وبين أداب نصنفها بأنها غير ذات توجه أسطورى . ومن هنا نصبح لفصيدة شعرية بدائية ، أو قصة أسطورية تنتمى إلى ثقافات مفرقة في القدم ، الخواص البنىوية نفسها ، الميكانيزمات العلاقية نفسها التى تقضى إلى صنع رؤيا ذهنية متميزة لنص شعرى أو روائى أو قصصى قصير ينتمى إلى الآداب المعاصرة على سبيل المثال . وهذا ما يمثل إحدى أبرز الأطروحات في الجهاز المفاهيمى لنظرية جولدمان التى دارت حول محور البنىوية التكوينية . والأمر نفسه نجده لدى نورثروب فراى عندما يدافع عن هيمنة منطق أحادى على كل النشاطات الأدبية التى أنتجها الإنسان ، منذ العصور البدائية إلى عصرنا الراهن . وفى هذا يقول وليام ويمزات والأصغر : (إن ما يدعوه فراى وجملة تاريخ الأدب يتحرك من البدائى إلى المصقول ، لذلك يلمح فراى إمكانية النظر إلى الأدب على أنه تركيب مجموعة بسيطة نسبياً من الصيغ التى يمكن دراستها في الثقافة البدائية<sup>(٦)</sup> ) .

وعليه فإن هناك جذراً مرجعياً يوجه الآداب الإنسانية ؛ وهو الشيء الذى يساعدنا على مسألة المنطق البنيائى للقصة القصيرة بالمغرب ، والوقوف على مدى تمثله للنموذج الأسطورى بحسبان (أن الإنسان البدائى مازال كائناً في كل ما ، وأن مواطن القرن العشرين الذى يذهب طامعاً إلى عمله في سيارته كل صباح ، ويعقد صفقات بالمئات مع مؤسسة تبعد عنه ثلاثة آلاف ميل ، ثم يمس نفسه للنوم بمشاهدة التلسيات التى تنقلها إلى غرفة جلوسه صناعة إلكترونية ، بعيد في أحلامه كل ليلة خلق الرموز الأولية لأسطورة قديمة<sup>(٧)</sup> ) .

(ب) مادام الجوهر الأسطورى للحياة الإنسانية أمراً لا نقاش فيه ، فإن ما يلوح من تصنيفات للفكر البشرى ، وما يوحى به هذا الفكر من تدرج وانقطاع ، ما هو في العمق إلا الدنابية الجدلية لذلك الجوهر ، وسيروته المحايثة لتطور الحياة الإنسانية ، بالرغم مما نلاحظ من تفاوت بين تشكيلات المادة الأسطورية في الثقافات القديمة ، وتجدداتها الراهنة . ذلك أن الإنسان القديم توصل إلى تأطير القوى الكونية التى قلدتها في فضاء مغرق في التسمي والتجريدية ، كمقابل للوجود الإنسانى الدونى . ومن ثم أخذ العنصر الصدامى في المنظومات الأسطورية الكلاسيكية بعداً عمودياً ، أى صداماً بين قوى فوقية ، وقوى إنسانية دونية ، في حين نزلت القوى الأسطورية المعاصرة من عليائها الأولى لتصبح واقعاً عيانياً متغلغلاً في نسج الحياة الاجتماعية ، ممسكاً بأعقابها .

إن هذا يعنى تحول الصدام الميثولوجى للإنسان ، من صدام مع سلطة غيبية تكمن قوتها في توارثها القدسي ، إلى صدام مع

منظومة من السلطات المؤسسية التى أفرزتها جدلية التاريخ المعاصر ، كالأيديولوجيا ، والإعلام . . . دون إغفال مجمل الأدوات السلطوية الرديفة التى توظفها هذه القوى ، كتتمير خطابها التسميم بسمات الهيمنة . بل إن هذه الأدوات تبلغ من الكثافة والتنوع ، والتغلغل مستوى مقعداً بمجها إلى ضوابط لا شعورية ، تنتج كل السلوكيات اليومية للإنسان ، وتصوغ ردود أفعاله ، وتصنع مزاجه ورؤاه ، ثم ينتقل حضورها المكثف وتواجدها اليومى إلى ما يشبه أسطورة يومية ، تتضمن طاقات إشارية هى من التأثير بمكان . وبالنسبة نستحضر اسم رولان بارت كواحد من الذين شغلوا بهذا الجانب ، بل إن حساسيته قد بلغت درجة عالية من الحساسية ، تتجلى في دراساته الأساطيرية ، سواء لنظم إشارية في الحياة الواقعية ، أو لأساطير حاضرة في النصوص الأدبية .

لذلك نرانا أقرب إلى تبني هذا المنظور النقدي ، في تعايش مع ما أوضحناه بخصوص فكرة التماثل على مستوى البناء والدلالة ، في محاولة وصفية للغلاف البلاغى الأساطيرى لنموذجين معينين من الكتابة القصصية القصيرة في الأدب المغرب المعاصر . ونقترح أن يكون النموذج الأول هو أقصوصة (مساء تلك الظهيرة) لمحمد براءة ، والنموذج الثانى هو أقصوصة (الاستشهاد) للميلودى شغوم ، مع الإشارة إلى أن هذا المسلك الانتقائى لا تلاسه أية اعتبارات خاصة ، بقدر ما هو مسلك إجرائى ، فرضه الاقتناع بصعوبة المراهنة على مسالة أساطيرية لنماذج عدة من النثن القصصى القصير في أدبنا المغرب المعاصر .

### مساء تلك الظهيرة

يتنظم نص (مساء تلك الظهيرة) لمحمد براءة حولين دلاليين مركزيين ، يلوحان على تواضع عميق مع كثير من الحقول الدلالية المركزية في القصص والحكايات الأسطورية ، خصوصاً الدينية منها ، إذ تلمس نوعاً من علاقة تماثلية ، من حيث البنية والمنطق . وكافتراح إجرائى يمكن أن نصلطح عليها بـ : الدلالة الإسرائيلية أو الرؤيوية ، والدلالة السدمية أو الحفيثوية . ولعل ما يسهل تبني هذا البعد الثنائى في دلالة النص ، هو ما تلمسه بخصوص التنامى الحديث الذى تنتجه الأقصوصة . هكذا نجد أنفسنا إزاء شخصية مركزية ، هى شخصية المعلم الذى موضوعته التداخلات العلاقية بين مختلف مكونات النص في سياق تدرجى ، تتخلله شبه قطعة انفعالية بين مستويين حديثين ؛ يبدأ أولهما متزامناً مع بداية المقطع السردى الاستهلالى في النص : (تعبت قدماً فيما يبدو . منذ الظهيرة وهو يمضى . طاف في العاصمة تائها بين جنباتها يهوى على بعد الحى ، ينقل عينين تنظران بألية إلى ما يصادفها . كاك بينه وبين المساء ساعات لا طعم لها ، يتجرعها على مضض . لا يجلو فيها شيء . حتى تصفح المجلات العارية يزيد من ضيقه . لا يقوى على النوم . لا يقوى على الجلوس . . .) إلى المقطع السردى - الرصنى : (تعبت قدماً فيما يبدو ، ونظراته الأليمة لم توقف الغليان

ما أسميناه بالحديث السدومي والتركيب الأصلي لقصة سدوم ، كما وردت في النصوص الدينية ؛ إذ تدخل كل عناصر الحديث السدومي في علاقة تماثلية مع عناصر القصة الدينية . فالتقلا في موازاة سدوم ، والبطل في مقابل لوط . وبينما تستمد الرؤيا ، لدى البطل ، مشروعيتها من وضع ثنائيات اجتماعية مغبوة ، تردد الرؤيا الوطنية إلى مرجعية نيولوجية ، فتغدو تيلغا لوصايا الإله وعمراته .

هكذا تلثم مكونات الرؤيا من خلال المسلك الإداني الذي سيجد البطل نفسه مدفوعا إلى تبنيه ، بدون أدنى اختيار أو تردد ؛ أي يتحول إلى لوط الاجتماعي ، المغفل للوضع المزدول الذي يرفضه : (القلوب تصعدا حين تغدو عاجزة عن الإحساس ، عاجزة عن الفرح ، عن الأمل ... حين تتوارى خلف طبقات من إدام المواضعات والمجاملات ورتابة السلوك ، تماما مثل قلوبكم أيها البليداء) (الحق لا يستعير لسانا من غيره) (معناه بإسادة بالذكاء ، وأنا البليد ، أني افترضت جهلكم بلغة هذه الأرض التي تستولها بحول لي اعتبار نفسي على حق . ولساني فصيح ؛ فلماذا استعير لسانا آخر ؟) (لأصدمكم القول ، عندما تخمط قدمي عبثا هذا الصالون ، وصافحت عيناي الوجوه الجميلة ، وشريت الراح مخروجة بإبتسامات هذه النسوة الطريات ، تحمليتي ألع البهو العجيب الذي رأيته وأنا نائم في الظهيرة فوق كرسى حديقة عمومية ... ولقد غمرقوني بلطفكم وكرمكم فظننت أن بالإمكان أن أصبح واحدا منكم ، أقبل ما تأمرن به ، وأعيش في هذا الرغد ... لكن هالأنتم ترون : شيء ما أقوى مني ، يستعصي على فهمي ، يجعلني أكشف هويقي لأعبر لكم عن كراهتي) .

إننا في هذه الأقصوصة نواجه سيولة حداثية تنسرب عبر قناتين تنتهيان إلى تركيب متداخل ، يفضي أولا إلى ثانية ، على نحو أنتج بنية حكاية تنسم بالتعاقد الدلالي ، رغم ما قد يتراءى من شبه قطعية بين القناتين . لقد كان منطقي أن يتبع المناخ الإسرائيلي - وهو مناخ توافرت له حشيات لا تخفى دلالاتها في النص ، حيث نجد حضورا للسماء ، والسبت ، وهما معطيان زمنيان هما من التضمن والإيحاء ما يزيكي مرجعيتها الأسطورية التي رمتا وصفها من حيث التماثل النبوي ؛ فالسما كمدخل لليل ، حفل زمني له حضوره المكثف ، سواء في المظومات الأسطورية ، أو في النصوص النيولوجية ، من حيث تقمصه لدلالاتها خصوصيتها ، بنفس ما ليوم السبت من وجود وظيفي أساسي في أغلب القصص الدينية الواردة في التوراة والإنجيل والقرآن . ومن ثم انبثى أيضا التوجه الأسطوري للدلائل الإسرائيلية والسدومية على الحضور الوظيفي للعصرين الزمنيين المذكورين ، وهو ما لا يمكن تجاهزه أو الغفر عليه - المناخ السدومي !

ومما لا ريب فيه ، فإنه من السير الوقوف على هذا النمط من البناء السيميائي في روايات وقصص قصيرة في الأدب العالمي ؛ الأمر الذي قد يشفع لهذا الطرح . وربما كانت رواية (الرؤيا) ،

داخله . انتهى به المطاف إلى حي السويسي . تمتد الشوارع ، تبرز بنايات القنلات من بين الأشجار والنباتات المسلفة لتكسر رتابة الفضاء . من حين لآخر يمر بجندو أو رجال شرطة يجرسون بعض البوابات - تحرق سيارات من كل العينات والأحجام - تخفض إحداهما من السرعة ، وتذلف إلى ما وراء القنلات ، ثم ينقل الباب) .

هذا الجزء الأول هو ما يمكن أن نسميه بالحديث الإسرائيلي ، لأن الأمر يتعلق ببطل يمارس دلالة النقلة من عالم إلى عالم ، وكلما أوغل في التناهي عن فضائه ، استجمع طاقات رديوية للصدام مع عالم مواز ، سيجد نفسه منقلبا في أتونه ، ومن ثم يصبح مورطا في شبكة من العلاقات الاجتماعية والأخلاقية ، التي يملك عنها رصيدا سماعيا لا أكثر . بينما سيتاح له الآن أن يعاين ، وعن كتب ، وهما ما يفصح عنه الراوي : (يوغل السماء وهو يوغل أسطورية ، فهو ما يفصح عنه الراوي : (يوغل السماء وهو يوغل في السير . يعرف أن اليوم يوم سبت ، وأن الحانات قد عمزت جنباتها ... لكنه يبدو كالسحور بهذه اللغاي ، وبأصواتها المنبعثة من وراء الزجاج والأشجار . يسمع ويقرأ عن حياة الترف ، إلا أنه لم يعاينها عن قرب . تستبد به الرغبة في أن يرى هذه الفئة المخطوطة وهي تعيش) .

أما الحديث السدومي . فيتداخل مع كثير من المقاطع المهمة على ما حددناه كمثل دلالات ثان ؛ بمعنى أن الثقافة الإسرائيلية التي اكتسفت البطل في تدرجه الدرامي من حي هامش بمدينة سلا ، إلى حي السويسي الممثل ، ستبلغ مداها المسدود بولوجه للقنلات . أي المدينة أو الكون ، أو الفضاء الشبيه بسدوم المتفرقة ، في الخطاب اللاهوتي ، بدلالات المبوغة والتضخخ والحطية ، حيث مجال قيمي قائم على وضع اجتماعي صارخ يجاني المحمول الأخلاقي لهذه البطل المشروط بمناخ اجتماعي مغاير ، ولا إنساني . وعلى لسان الراوي ينكشف هذا المازق الصدامي بين عالمين متناقضين ، على المستوى الأخلاقي والحياتي ؛ (السيدة تبسم ، والعيون مسطلة على هذا الشاب المقتحم للسهرة بلباس يتفقر إلى العناية والأصول) (يتلقى النظرات بتلقائية وانتداهش كأنه يرى الناس لأول مرة . فعلا ، مثل هؤلاء لم يسبق أن رآهم عن قرب ... ثم النساء الأنيقات الجميلات . جميلات ؟ غير جميلات ، لا يهيم كثيرا . ما يستعرض انتباهه ، هذا الألق المتبعث من العيون ، والمغاية المتدفقة من الوججات ، والمساربات الفاصلة بين التهود) .

وكما في الحكاية الدينية عن لوط ، وموقفه الإداني لأهل سدوم ، ينخرط البطل في مواجهة رسولية مع عالم موبوء ، يرشح بالخطايا والآثام ، على أن هذا العالم عالم عيان مبعث ، ونتائج عن آلية اجتماعية مختلفة ، ولا علاقة له بسدوم الغيبية . ومثلما نجد في سير الرسل وحيواتهم ينتج البطل صكوكه ووصاياه ، مستحضرا وضعه الاجتماعي بكل ما يطعمه من شروط لا إنسانية ، مبلورا لرؤيا بال الشرائع الاجتماعية التي ينشد إليها .

والواضح أنه لا ضرورة للتوقف عند التماثل النبوي بين

تقبل التعامل بالطلق (...). ١٤ - (لكن أيضا في وعي،  
ظاهرًا وباطنًا، يستقر الولاء المطلق للأخريين).  
١٥ - (تتباين الحسرة لأنك لم تذهب إلى الحفارة، وانتهيت إلى  
أن تطرد في الثالثة صباحًا لتسير منبؤًا كناقصة جرياء).  
١٦ - (أين عشيرتك؟ أين عشيرتك؟). ١٧ - (يتبدد  
الحزن الثقيل مع تبدد السكر، تلوح بيوت القصبير في  
تبريكيت وخلفها العمارات - العلب حيث تسكن).

(ب) ١ - (انتهى به المطاف إلى حي السويسي. تمتد  
الشوارع؛ تبرز بنايات الفيلات من بين الأشجار والنباتات  
التسلقة لتكسر رتابة الفضاء). ٢ - (من حين لآخر يمر بجندو  
أورجال شرطة يحرسون بعض البيوتات). ٣ - (تغرق سيارات  
من كل العينات والأخط، تنخفض إحداها من السرعة، وتلف  
إلى ما وراء الفيلا، ثم يتفصل الباب). ٤ - (لكنه يبدو  
كالمسحور بهذه المغاني وبأصواتها المنبعثة من وراء الزجاج  
والأشجار). ٥ - (يسمع ويقرأ عن حياة الترف، إلا أنه لم  
يعاينها عن قرب). ٦ - (تستبد به الرغبة في أن يرى هذه الفتة  
المحظوظة وهي تعيش...). ٧ - (اقترب بخطوات متزنة  
من باب فيلا تغمرها الأضواء وسأل المساس: هل الحاج  
موجود؟). ٨ - (تفضل! من سيادتكم لأخبر الحاجة؟).  
٩ - (تبدو عبقريتها وحليها ومساحيقها ووجهها الأبيض  
وابتسامتها المسترسلة في سن أقل من الثلاثين). ١٠ - (ينحني  
على يدها ليلامسها بقبلة طائفة كما شاهد في الأفلام أو كما شاهد  
في حلم الظهيرة). ١١ - (تقدم نحو الصالة الكبيرة المتألثة  
بأضواء متباينة حسب الأركان والزوايا). ١٢ - (راح يربط  
فكرة بأخرى، وتعليلًا بتعليل من هندسة الفيلا، وعن  
أصحاب الذوق، وعن أهمية المرح والانطلاق بعد الانتهاء من  
الشغل ومن صدام الصفقات). ١٣ - (السيدة تبسم،  
والعيون مسلطة على هذا الشاب المقتحم للسهرة بلباس يتفكر إلى  
العناية والأضول). ١٤ - (وأخذ كأس ويسكى وجرع منها  
جرعة كبيرة). ١٥ - (لواحدة قال إنه حسبها سعاد حسن التي  
شهدتها في فيلم عرض أخيرًا بسينما بطانة). ١٦ - (وأخرى  
حكى النكتة التي سمعها عن أنديرا غاندي وكوسيجين، ولثالثة  
اعتذر بأن الجو لا يسمح بأن يحكى ما رقع لصوفيا لورين أثناء  
زيارتها لأدغال إفريقيا...). ١٧ - (الرجال يبدون منهمكين  
في أحاديث جادة أو يضحكون في وقار. كان النساء في انتظار من  
يسلطن). ١٨ - (أشرب نبيك ونخب رفاق الحفارة الذين  
لن تطأ أقدامهم أرض هذه الصالة). ١٩ - (لأشك أن علم  
إقتناك للفرنسية يبعث الاستغراب في نفوس المستمعات  
التحلقات حولك...). ٢٠ - (كرر كلمة البلاء ثلاث  
مرات، ارتفع صوت صاحب الدار يأمر بأن يخرج، وصفت  
بيديه مناديا للمساح). ٢١ - (في نفس اللحظة وقت أحد  
المدعوين يعارض في طرد المعلم الفيلسوف كما سماه؛ قال علينا  
أن نترك له حرية التعبير عن أفكاره، سبنا وأن الأمر يتعلق بلعبة  
لا نخلو من تسلية). ٢٢ - (أردف بالفرنسية أن ما يفعله هذا  
الضيف المقتحم هو صيغة أخرى للعبة (الحقيقة) التي يمارسها

أو (القبالة)<sup>(١٨)</sup> واحدة من المناذج الرئيسية في المجال، بحيث  
ينكشف تنامي دينامية النص في توافق مع التدرج من موقف  
الثقل إلى موقف المشاهدة الرسولية، وصولاً إلى استنباط البطل  
للفضاء الفاجسي الذي تقصره الأدغال الإفريقية وهذا يوصل  
إلى تجسد الرؤيا في بنية. ومن الجلي أن هذه التضاريس البنائية  
تنضج إمكانات تماثلية مع البنية الجمهورية في معظم النصوص  
الأسطورية. ومن جانب آخر، فإن النص يقدم، غير كثير من  
مقاطع السردية والوصفية، سلسلة من الوحدات الأسطورية  
التي تهيمن على وحدات سياقية بعينها، وتندفع بالوظيفة الدلالية  
للأقصوصة إلى حدود قصوى من الغنى والخصوبة، وذلك على  
مستوى الإحالة على مرجعية واقعية واضحة. بمعنى أن النص  
يتيح الوقوف على عناصر إشارية ذات دور انحياز إلى أحد  
الموضعين الدلاليين، المركزين، والمحددتين سلفاً. وإذا كان  
لويس جيان كالتى قد موقع الأسطورة، بالمعنى الممنوح لها من  
رولان بارت (في كونها بالؤرة الراجحة لتمرکز الأيديولوجيا)،  
فإن ما تقدمه الأقصوصة من عناصر إشارية أسطورية، داخل  
سياقات مختلفة، يجعلنا أمام اختيار أحادي، مؤداه الأدلجة  
الختمية لهذا النمط البلاغي، بشكل يكشف عن التوجيهين  
الرؤيين للتصاميم في النص، ومن ثم فإنه من السهل أن  
نجدول الكم الإشاري الوارد ضمن جدولين يدخلان في مجافاة  
دلالية سافرة، تنتج بدورها قطعة أيديولوجية صريحة.

(أ) ١ - (حتى تصفح المجالات العارية يزيد من  
ضيقه). ٢ - (لا يقوى على الاستماع إلى ما يقدمه المذيع من  
كلمات وأغان محنطة). ٣ - (عاودته الحياة وهو يتجه إلى  
الحفارة يرتادها كما يرتاد خروف زريته). ٤ - (لكنه اليوم  
شديد الضيق منذ أيقظه الحارس ليذكره بأن النوم ممنوع فوق  
كرسي الخديفة، طارداً من أحلامه صورا مؤنة تبدد وجشة  
هذه المدينة الحجر). ٥ - (خارج القسم، ويعبدا عن  
التلاميذ، لم يكن يفكر في تصور الأضداد). ٦ - (هل طعم  
الأشياء مختلف عما يعيشه هو بين المدرسة والغرفة الصغيرة  
والحفارة وشارع العاصمة بعد منتصف الليل؟). ٧ - (قل لها  
معلم الحى). ٨ - (لست أدري إن كان الوقت مناسباً.  
المدرسة لا تترك لي وقتاً كثيراً). ٩ - (أين منه التبدد الأحمر  
العادي الذي تصبه الباراميرت ورجيمو؟ أو قمر المكان كما كان  
يلقيها بينه وبين نفسه؟). ١٠ - (أشرب نخب الرفاق الذين  
رحلوا ولن يعودوا، ونخب الوصلة القتالة، ونخب المغموم  
الصغيرة والكثيرة...). ١١ - (افترض أن العالم انتهى في  
هذه اللحظة وأنا الآن تدشن عهداً جديداً تحي فيه الحواجز  
والفواصل؛ يمتحن من القمع والؤوس ومذلة السؤال).  
١٢ - (من قبل لم تدوخك العنايد المصغرة لأنك كنت تشربها  
في مناخ كابوسي... كنت تنجرها غملاً بوجه كابية مقهورة  
ضحكاتها أشد إيلاًما من حد السكين...). ١٣ - (تنجرها  
وأنت تفكر في الراتب الذي يتبخر في أول أسبوع من الشهر، وفي  
الآب المحتاج، وفي الزواج المستحيل، وفي عضلات البق  
والبرغوث، وفي الفخذين الكهف للموسم المتضاعفة، التي

## الاستشهاد

يقول لويس جان كالتي : (لقد سبق لي أن أشرت إلى أهمية مدلول الواقع أو الواقع لدى بارت ، بغض النظر عن الصعوبة التي يمكن أن تلبس هاتين الكلمتين وأوجد حقيقة واقع خارج إدراكنا . إن هذا الإلحاح لن الدلالة يمكن ؛ إذ بين الواقع وبين إدراكنا لهذا الواقع تسرب الأسطورة) .

لعل هذا المدخل يستطيع أن يذل مهمة قراءة تنزخي مقارنة الواقع والأسطوري في نص (الاستشهاد) للميلودي شغوم . وربما كان في مقدورنا أن نقول بدون تكلف : إن الإحالات النقدية المستهدفة هنا ، تتجاوز الأنصوص المشار إليها إلى نصوص قصصية يكفينا أن نستوي جوهرا الأدبي . فالأمر يتعلق إذن بتلك القدرة التي للقصص ، على أسطرة الواقع ، ومنحه زخما غرائبيا شديد الغنى ، بالرغم من أن الموارد الدلالية للنص لا يجوز أن تتكرر لرجعيتها الواقعية . هذا مع علم إغفلنا لما سبق أن طرحناه من إشكالات تمس التجسيد المخبري لمفهوم الواقع ؛ وبالتالي القبض على هيئة نمطية تحمسه .

صحيح أن هناك واقعاً له مواصفاته ، وتضاريسه التاريخية والاجتماعية ، قد يكون شخصياً أو جمعياً ، أحادياً أو تعددياً ، إلا أننا لاستطيع المراهنة على أن الأدب ينقل إلينا الواقع بحرفيته ، أي وفق تعامل ميكانيكي يقدم الزمن الواقعي والزمن الأدبي في علاقة نسخية ؛ حيث إن ما تنجزه الفعالية الأدبية دوماً ، هو إعادة تركيب الواقع بعد فتنته ، أو اقتناص زواياه المتوارية بفعل اللامبالاة ، والانغماس في الملح واليومي ، أو تنتقي منه أحد المستويات القيمة فتجده وتسموه به . كل هذا يتم بالخضوع لتكاثف مجموعة من الأدوات والوسائط التي تشفع لأدبية النص ، وتدفعه بميمسه الشعرى .

طبعاً لا حاجة إلى استعادة ما ورد في الأدبيات الأرسطية والهيكلية والجولدمانية فيما يتعلق بوظيفة النص الأدبي ، من حيث هي رواية للمحتوى عند أرسطو ، وتحقق للملقية كما عند هيجل ، أو إنجاز زوي يريته يريته جولدمان بمبدعي طبقة اجتماعية معينة . حسناً أن نقرر ما يلوح من أطروحة رولان بارت ، التي تشير إلى أن شيئاً ما يلفظ مقومات وجوده ، على امتداد المسافة الفاصلة بين ما نطلق عليه واقعاً ، وبين ما يحدد على أنه إدراك ، أو دعي بلورته علاقة جدلية بين ذات قارئة ، وتاريخ موضوعي ! هذا الشيء هو ما يسميه بارت أسطورة ؛ أي تلك الكينونة المتخصصة بطاقة إشارية تمارس وظيفة ميمية لماراه فيها . إنها تموز كل مقدرات الأسطورة بمفهومها المدرسي ، من حيث منعها ، وحضورها اليومي ، ومن حيث تمسكها بالأنطولوجي اللافت وببساطتها تمر أصناف الخطابات الأيديولوجية . نجد هذا في الكتابة الصحفية ، والكتابة الإشهارية ، رغم طبيعتها التقريرية ، وفي النص الأدبي بالأحرى الذي هو أولاً وقبل كل شيء فضائية مبسطة بالأيديولوجيا ، لكنها تركز على طبيعة تمويهية خارقة .

البورجوازيون في فرنسا) . ٢٣ - (يا سادة يا أذكياه ، وأنا البلد : إلى افترضت أن جهلكم بلغة هذه الأرض التي نستوطنها يقول لي اعتبار نفسي على حق ، ولساني فصيح ، فلماذا أستعير لساناً آخر ؟) . ٢٤ - (هذه الزرايا الرباطية والتركية والإيرانية ، والثريات والموكيت الملون ، والصوان المنقضة ، وروائع الطيور الباريسية ، وروايات العنق الحريرية المدلاة من أعتاق الرجال كأنها جبال للشقت تنتظر الإشارة) . ٢٥ - (ولقد غمرقوني بلطفكم وكرمكم فظننت أن بالإمكان أن أصبح واحداً منكم أفعل ما تأمرون به ، وأعيش في هذا الرغد . . .) . ٢٦ - (ها أنتم تبدون هادئين مبسمين وسط عالم متعاسك مرتب رغم كل شيء . . . وأنا ؟ لحن نشاز تصننون لي بإشفاق وبجمالة) . ٢٧ - (الساعة تجاوزت الثالثة صباحاً ، وأنت حامل مصباح ديوجين الشهم ، تتدحرج وسط الشوارع الفسيحة الخالية ، ميمياً شطر مدينة «سلا» .

هكذا تتجلى بلاغة التمثيل واليومي ، الذي يوطر السيرة الكابية للبطل - المعلم . فنحن إزاء فضاء اجتماعي وانفعالي يشير إليه ذلك الكم الإشاري اللافت ؛ إذ تعدى الرموز وظيفتها السياقية المشروطة بعلاقتها المعجمية ، والصرفية - التركيبية ، لتكتسب قوة دلالية تمتد إلى وضع اجتماعي ، منه يستمد البطل رصيده الموقفى ، ويستعير طاقته الرؤيوية . فهو المعلم الوضع ، القاطن في هامش المدينة ، داخل جيتو من البؤس والخزن والخصاص ، الموزع بين مسكنة - جحره ، وفضاء من البرهمية والدعارة . هو الإمبراطور الرومي في فصله ، حيث يمارس تصعيد إحيائاته الاجتماعية . هو المحاصر بين كفاف الراتب ، ومعايشة البق والبرغوث . إنه أيضاً الشخص الذي تستنزف شئ الالتزامات ؛ إذ لا يمكنه التنكر لوالد محتاج . هو الخاضع لتطلماته الذاتية ، والمهووس بحسه الرفاعي الحاد . بل هو النزق المتأفف من عالم المدينة بكل سلطتها الأيديولوجية والجمالية ، يضارع بنية مؤسسية عاتية ، وبلاغة إسميتية تستنزف في دواخله شاعرية المعلم الحائض لحسابية مكتسبه المعرفي ، وشرطه الاجتماعي الغارق في كابوسه .

هذا ما يؤلف الغلاف البلاغي لحياة فئة هامشية يصوغ الكاتب رؤيتها من خلال سيرة البطل - المعلم هذا الأخير الذي يمسد موقفاً كلياً من نمط حيائي قائم على بلاغة أساطيرية تمتع من مناخ استلابي ، يتقاطع مع مناخ وجودي متغرب ، له مواصفاته الطبقية والأخلاقية . وهو ما يعطش تلك المفارقة المؤسسية التي يدبها البطل . إنه يدين تغرب شريحة اجتماعية في مناخ حيائي شاته ، له علاقة له بمحاثة الفثة التي يجتزل هو رؤيتها .

وكما قمنا بحصر الوحدات الإشارية المركزية للحالة الأولى ، حصرتها أيضاً الوحدات الإشارية المضادة دوماً حاجة إلى التوقف عند تعاطرها الأساطيري ، المستوعب لعقن أيديولوجي بين ، بحسبانها تتضمن كفاية رمزية مناوئة للمحمول الدلالي للوحدات الأولى .

## البناء الدلالي :

كانت هيئة المحكمة قد أغتت قليلا وهي تستمع إلى أقوال أفراد العائلة والأصدقاء والجيران والمعارف رجال الشرطة ... لكن الرئيس تنحني فجأة وأعلن أن الجلسة قد رفعت إلى أن تعود هيئة المحكمة من المدالوة . وهكذا خرجت الهيئة الموقرة بسرعة وعادت بسرعة ، فأعلن الرئيس القرار بسرعة وانصرف . غير أن الناس أصيبوا بذهول وظلوا جامدين في أماكنهم مدة نصف ساعة تقريبا ، إلى أن دخل رجال الشرطة القاعة الكبيرة بصخب (عال) .

## ٢ - الحديث الطروادي :

تفرض هندسة النص الشخصية والدلالية ، إلى دلالة جوهرية ، هي دلالة الحصار . فالحصار يتوزع أسداه الأقصوصة ، ويعرض توالده ، ومن ثم يجوز أن نقتطع من المتن الهوميري واحدة من الحكايات الميثولوجية المعروفة بحصار طروادة ، التي تقوم بنيتها الدلالية على موضوع الحصار . فالكتاب شيد كونا خرافيا يشرح بالمعانة والاختلاق والفاجعة ، في حين تنقسم الشخصية المركزية ، في الأقصوصة الهومرية الأنطولوجية لطروادة ، أي تصبح الذات - المدينة ، أو الذات البوهيمية المنكفئة على أشجانها وأحلامها ، المدعة على رغائبها وشفافية كونها النفس . لنقل إنها مكتور ملك طروادة ، المدافع عن شرعية الحلم ، ومصداقية الخطيئة .

فكما استسلم هكتور لسلطة الحب ، وشفافية الجمال في علاقة باريس هيلانة ، يواجهنا بطل والاستشهاد بلامح مكتورية . فهو مكتور وضع تاريخي واجتماعي خاتق ، لا يملك إلا أن يذعن للمكوت هواجسه ، ورعونته أخلاقه ، وتصلبه إزاء القيمي والعرفي والمشارئي . في حين تستعير الشخصيات الأخرى المضادة روح أبطال الإغريق ، وتحتول إلى أخيل ، وأوليس ، وأجاممنون ، أي إلى قوة لا يتأتى لها إلا أن تحاصر مدينة متغلقة على دواخلها ، ومسدافعة عن مغايرة القيمي والعرفي والمشارئي . وإذ يستبد حس المحاصرة بنفسه الشخصيات ويحركها ، تسقط هي الأخرى في مازق الحصار المضاد ، حيث إن وظيفتها المحاصرة تبقى نتيجة لحصار يومي يمارسه البطل على كونها المركز على حس سكوت ، منسجم مع واقع جاهز ، ولا يملك إلا قدرة الوصف والشهادة .

إننا هنا أمام وصف مركب : فالبطل يمارس حياته انطلاقا عما يليه عليه ترائه الذات القلق والمشتت ؛ ولذلك فإنه ينتج كتابة ممارساتية رعناء ، ومعادية للمحدد والرسوم . ومن ثم فإنه ينتج وصفاً مضمرًا ومتوارياً للأخريين المستباحين من طرف النمط والمركزى ، بل إنه يمنح الأولوية لخطاب هامشي ومرفوض ، بنفس ما يلوح في النص الهوميري الذي يركب دلالة الحصار المزدوج . فيقدروا حاصر الإغريق طروادة بكتابة بطولية وقيمية ، مارس ، هي أيضا ، الحصار مرتين : قبل أن يحاصروها لما خلخلت قناعاتهم الكونية عن الشرعية ، والتصور المثالي لملائق المرأة بالرجل ، ثم إبان حصارهم لها ، من خلال

لا نعتقد أن الأمر يتطلب كبير عناء للكشف عن تماثلية منطق التأسيس في أقصوصة والاستشهاد مع بنية أية أسطورة تنتمي إلى المجاميع الأسطورية الكلاسيكية ، على أساس أننا عاجلنا هذا الجانب في أثناء التعرض لأقصوصة ومساء تلك الظهيرة . لكننا نضيف أن مستوى البناء الدلالي قد يتفاوت بين نص وآخر ، مع أن الجوهر التوليدي يظل واحدا . لذلك فإن ما يشير في نص والاستشهاد حقا ، هو تلك الديناميكية الوظيفية للشخصيات المتحركة في فضاء نصي ، يتحول بدوره إلى متن مؤطر لجماع من النصوص التي تولدها الشخصيات . وتتألف هذه النصوص عبر سياق متعاضد في المبدأ ، لكنه سياق تنازعي ، إذ يطغى أحد تلك النصوص على الآخر ، إلى أن نصل إلى النص - الحاققة ، أو النص - الاستهلال ؛ لأنه يخلق أفق كون نصي ، هو هيئة الأقصوصة ، وتشكلها الفيزيائي على مدى بيض الورق ، ويعجل ، في مستوى ثان ، على نص مفتوح ، ومضمر ، وانسياب ، وذلك في ضوء لعبة التزاري والانكشاف ، كما نجدها لدى السيميولوجي الإيطالي أمبرتو إيكو .

ومن جهة أخرى ف (إن وحدة الأثر ليست كيانا تناظريا ومغلقا ، بل تكاملا ديناميكيا له جريانه الخاص . إن عناصره لا ترتبط فيما بينها بعلامة تساو أو إضافة ، بل بعلامة الترابط والتكامل الديناميكية . إن شكل الأثر الأدنى يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكي . وتظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء ؛ فليس هناك تعادل فيما بين مختلف مكونات الكلمة ، كما أن الشكل الديناميكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك المكونات أو اندماجها ، ولكن نتيجة تفاعلها ، ومن ثم نتيجة ارتفاع مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى . إن العامل المرتقى يغير العوامل التي تغدو تابعة له) (١١) .

وإذا كان يرى تيناويف يحض بكلامه الحدود المجالية للنص المكتفى بقوانينه المعجمية ، والوصفية - التركيبية ، والدلالية في مستوى أول ، والمكونات الحوارية ، والوصفية ، والسرديّة في مستوى ثان ، في ضوء إسهامها في الآلية العلاقية لأى نص ، فإنه في الإمكان التقاط هذه الزاوية للدفاع عما أسلفناه من إشارة إلى مبدأ التوزيع النصي الذي يطبع الأقصوصة ، ويجعل أحداث الشخصيات في نص نصوص مكثفة وقائمة بذاتها تتدرج متوالية إلى النص - الحاققة الذي أسند شغصوم مهمة إنتاجه إلى شخص الراوى . وهذا النص يمتلك طاقة تكثيفية كبيرة ، تسهل توقعه ضمن أى حيز في الوحدة المجالية للأقصوصة ، وتعطيه أحقية حجب النصوص السابقة أو إلغائها ؛ لأنه يستجمع التوزعات الدلالية المتداخلة عبر سديم النص الكتل ، ويجمع شبكة الوظائف الوصفية - وهي أجل وظيفة نواحيها - عندما يسحبها من تحت يد الذات الأخرى المنتجة ، هي أيضا ، لكلام وصفى ، ينتج بدوره هوية أسطورية لذات محاصرة في عالم مؤسس على الشهادة القسرية ، والمتابعة ، والتعيب من الوجود الغاير واللماحظي ، وهو ما نقف عليه في النص : (في الواقع

يعتف على من هم أعلى منه مرتبة . شىء اخر : أجد دائما في ملفاته دائرة صغيرة سوداء . لكأنى فقدت فيه أحد أبائى) .

- يقول البقال : (يستيقظ باكرا في الصباح ، يشتري الخبز والحليب ويعود إلى البيت ، لم أر ولو مرة واحدة ابتسامة على شفثيه أو بقايا ضحكة على صفحات وجهه ، لكنى لا أشك مطلقا في أنه كان رجلا طيبا ، لأنه لا ينسى أن يقول وصباح الخير عندما يأتى ، ولا «أعانكم الله» عندما ينصرف) .

- يقول الخضار : (لم يستر التفاح منذ عرفته ، يجب فقط الطماطم . تحدثت عنه مرة مع أخى الجزار فأخبرنى أنه غريب الزواج قليلا ، لأنه كان يداعب اللديات والسكاكين باستمرار ويختار مدهش ، لكن الشهادة الله : ما تشاجر قط طيلة مدة إقامته بيتنا) .

- تقول الزبونة : (ترددت على بيته مدة خمس سنوات بمعدل مرتين في الأسبوع ، ظل خلال هذه المدة كلها كريبا ولكن قليل الكلام ، في الفرائش يكون دائما كريبا رغم أنه كامل الرجل ، يقرأ أو يتحدث ، بل أحده عن أشياء تقع في الحى ، إنه الوحيد الذى احترمنى وعاملنى بعطف ولم أشعر منه أبى) .

- يقول الصديق : (لا أعرف عنه إلا القليل ، عاش وحيدا ، ومات غريبا ، لا يزور أحدا ولا يزوره أحد ، ظل مغنيا خارج قلوب الآخرين ، وداخل نفسه ، لا يجب النكتة ويكره الأغاني العربية . لكنه خلص لى ، لكل المخلصين ، عفوا : كان ا) .

المستوى الثالث : ويستقطب الأب والأم والأخت .

- يقول الأب : (كان يكرهنى لانى ، وهو صغير ، منعت أحد رجال جيش التحرير من الاختفاء عنلى ، غير أنى لفته الأجرومية والحديث فضلا عن القرآن ، دفعته إلى قراءة كل الكتب الموجودة في صندوقى ، فكان يقاچنى بذاكرته القوية : مرة استظهر أمامى عاضرة بأكملها ألقاها عالم عن علاقة أبى ذر الغفارى بسلطان الفارسى وعبد الله بن سبأ ، وحين جاء إلى هنا ليعمل ظل بارأى ويأخوته وأمه) .

- تقول الأم : (أقسم أنى لما وضعت أصيبت كل النساء بأرقى قاتل : طلع قهرا ، كنت أتمنى أن أرى أولاده قبل أن أموت . لما طلبت منه أن يتزوج أجاينى بغلظة لأول مرة : إن لدينا ما هو أهم ، وانتظرننا اليوم الذى يصبح فيه مديرا أو نائب مدير لعله يستطيع تشغيل الأبناء الأربعة الكبار ، ولكن ... لا لى إلا الله ا) .

- تقول الأخت : (كان يجينا فى ذلك شك ، ولم يكن يكره أحدا منا ، رغم أنه يكتب على ظهر الحوالة التى يرسل إلينا كل شهر : إنى أكره الصدقة ا) .

هكذا نجد أنفسنا من خلال هذه المستويات إزاء نصية تمنحده ، تبلور عفا دلاليا يستند على علف أخلاقى ينصب على الشخص المركزى ، من لدن تكتل اجتماعى يرفض التضاضى

خطاب الاستماتة ، والانفلاق ، والتماضى فى الحلقى الحفظوى .

إن الكاتب يقدم هذا المدى الدلال ، معتمدا على تقنية أدوائية تكتب على جمالية وصفية متمكنة ، تقلصت معها الوسائط الأدوائية الموازية ، أو أعلنت عن موافقتها بالكاد . ولما كان من الحتمى أن يخضع هومبروس للانسياب الزمنى فى النص الملحمى ، فيستمر قدراته الوصفية التى هيا بها لحركية الأحداث ، ولسارها التصاعدى ، فإن شغمو أبى هامشا شاسعا لشخصه هدف ممارسة الوصف على البطل ، ريثما يجتزل الراوى يجعل التداعيات المنجزة ، وذلك توسلا بنص - خاتمة ، عماده اقتصاد تكتبى ، وله خاصية التقاطع مع النصوص السابقة من جهة ، كما أن له قابلية قصوى للتناص ، أو الإلغاء الفعالت لتلك النصوص والتداعيات من جهة ثانية .

على أن دلالة الحصار المسيطرة على الأقصوصة ، يمكن تصنيفها فى ثلاثة مستويات متكاملة وظيفيا ، تؤول إلى دلالة مصبرية لاتبرح دائرة الأيديولوجيا ؛ بمعنى أن سلطة الخطاب الأيديولوجى تترك تحقيقها من خلال هذه المستويات المتمثلة لقوة نصية وتبليغية فعالة . ونستطيع فرز هذه المستويات ، حتى ننفق على دور الشخص التباينة فى آلية إنتاج الحصار - الشهادة :

المستوى الأول : ويضم كلا من الرئيس ، والشرطى ، والمقدم .

- يقول الرئيس : (احفظ لنفسك يوجهات نظرك ، نحن نريد أن نشرح كيفية الوفاة ؛ وقد تكون التفاصيل أهم بكثير مما نظن) .

- يقول رجل الشرطة : (صمت أدخل الشك في نفوسنا . راقبناه مدة طويلة ؛ لم نعر على ما يؤكد الشبهات ، فكونا فى تلقين برهان إدانة ، لكننا استغفرتنا الله إ رجل مثالى السلوك ، إنما أقول لكم ، ولعل القبول أحيانا إدانة ، أقول : أين الدين ؟ .. رحمة الله على الدين ا... لقد كان لا يهوىم) .

- يقول المقدم : (لم يعطى كتبه ولا اسم أبى ؛ أصر على أن أكتب اسمه مقرونا باسم جده ا سألته إن كان متزوجا فأجاب بأنه لا يدري ، ظننت أنه مجنون فرفضت إعطائه بطاقة الهوية ، منذ ذلك بدأت أخشاه ، ولما كان أكثر من مجنون ، بلغت عنه) .

المستوى الثانى : ويندرج فيه الطبيب والمدير والبقال والحضار والزبونة والصديق .

- يقول الطبيب : (جسم قوى رغم المزال ، كان يشتكى فقط من أوجاع متواصلة فى الرأس والبطن لأهمية لها ، لأنها ظاهرة شبه عادية عند أمثاله ، لأهمية لها فى التعرير) .

- يقول المدير : (لم يحدث أن أتى متأخرا أو عاوان فى القيام بواجبه ؛ عيه الوحيد أنه يقرأ الجرائد والكتب فى مكتبه ، ويريد

والمسألة تجاه أية أخلاقية ذاتية تحاول خلخلة جاهزية المسطر، والجانز، في فضاء إجتماعى يأخذ حجم الجيتو المنغلق على حياته، لكنه يرصد، من الزاوية الدلالية الشمولية، مدى تاريخيا لاحتده حدود، ويقبل أن يتمطع ليستوعب تجارب اجتماعية كثيرة.

#### الرموز الأساطيرية :

تشكل الرموز الأساطيرية في النص، مجموعة من الوحدات الاسمية، ذات المصدرة الإيديولوجية. ويمكن أن نحصرها فيما يلي :

[النكتة - الأغاني العربية - بطاقة الهوية - التقرير - الخبز - الحليب - الكتب - جيش التحرير - أبوذر الغفارى - سلمان الفارسي - عبد الله بن سبا - الأب - الأم - الأخت - المدير - الصلدة - الجرائد - المقدم - رجل الشرطة - الطبيب - الحفصار - البقال - الزبونة - الجزار - رئيس المحكمة].

ويلاحظ أن هذه الرموز قد تداخلت وظانفياً في نسج النصوص المتمتعة إلى المستويات الثلاثة التي أشرنا إليها، واستثمرت كفايتها الإشارية تبعاً لتموقعها النصي، وعبرائيتها لشئ الشخص. إلا أنها - أى الرموز - تتوزع غالباً بين زاويتين أساسيتين، هما : زاوية الخطاب المهيمن أو الحصارى، وتستمتع في البداية رموزاً [النكتة، والأغاني العربية]، بما لها من طاقة حصارية نفسية في الجوهر. كما تتضمن هذه الزاوية رموزاً تؤالف بين القدرة على الحصار النفسى والمادى (بطاقة الهوية، والتقرير، والمقدم، ورجل الشرطة، ورئيس المحكمة) لأن الأمر يتعلق برموز يكتنفها خطاب أيديولوجي، وتغارس سلطة ثنائية : بلاغية، من خلال تميزها الفيزيائي، وموصافاتها السيميولوجية، والأيديولوجية، بوصفها قنوات تنساب عبرها رؤية مؤسسية، يتكامل شتات الأقصوصة في صياغتها وإغنائها.

ثم هناك مجموعة من الرموز ك(الأب، والأم، والأخت، والصديق، والزبونة، والطبيب، والحفصار، والبقال، بالإضافة إلى رمز متوارى، يكشف بالكاد عن هويته في ثنابا

النص، وهو الجزار)، وهى رموز تأتى في المرتبة الثانية حسب السلم الوظيفي. إذ أسهمت في إشباع دلالة الحصار المؤطرة للأقصوصة، عندما انتقلت شهادتها القسرية إلى إدانة غير مباشرة للبطل، وكشفت عن موقفها السخوى نحو نموذج إنسانى يمثل نشوزاً في هارمونية حياتها النعطفية. وعلى كل حال فإنها - أى الرموز المعينة - إما أنها تستجيب لدلالة الحصار الأخلاقي والرسيدانى ك(الأب، والأم، والأخت، والصديق)، أو تحمّل دلالة حصار بيولوجي ك(الطبيب، والحفصار، والبقال، والجزار، والزبونة).

أما الزاوية الثانية فهي الزاوية التي تجذب إما رموزاً تصب في حقل دلالي تاريخي ماضوى، في الإمكان توظيف إيمانه، والتداعيات المترتبة به، ك(أبي ذر الغفارى، وسلمان الفارسي، وعبد الله بن سبا، وجيش التحرير)، على أن تستثير دلالة ثقافية - أيديولوجية ك(الكتب، والجريدة). عل أن الرموز الأخيرة كافة تنحاز إلى ما يمكن أن نسميه بالحصار المضاد، الذى يتوسل به البطل في مقابل المؤسسة - الجيتو، بالنظر إلى المعطى الوارد في النص، أو المكان - الواقع الاجتماعي في تجلياته وتداخلاته.

إذن يليراد الكاتب لرموز من هذا القبيل، ويتوظيفها لها ضمن سياق النص، فإنه يبلغ أولاً عن كابوسية مناخ حياتى يواجهه البطل، هذا المناخ الذى يأخذ هيئة أخطبوط أو عقاء متعددة الوجاهات في مدينة من مدائن ألف ليلة وليلة المتفاد إلى رتابتها وتكومها، بينما يترك في مرحلة ثانية التضمن القيمى لخطاب ذاتى، رافض إلى أبعد حدود الرفض، كما أنه غير منضبط إلى الحد الذى يتماهى معه في إنتاج موه الخاضع وممارسته ! وعلاوة على ذلك فإن الرموز السالفة تؤكد وجودها الشنيئ Scandaleux، بالنظر إلى أنها علامات غير جوفاء أو مجانية، بل إن لها مسارات تعينية تحدد المواقع والرؤى، ومن ثم فإن خصب القول القصصى في نص والاستشهاد (هو حساسية بقطعة إزاء كل ما يتخذ في حياته وفي منظوماتنا الفكرية ومجموع عاداتنا والقوانين الشاملة التي تشتت عليها طابع أسطورة وعيشة خرافة عاملة في العمق، طارحة إلى السطح دلائل ونظماً إشارية لا يعوق سيرها عائق، خصوصاً أنها تكتنف عوامل قوتها من بنى متباعدة وبواعث شتى)<sup>(١)</sup>، على غرار ما يقوله كاظم جهاد في دراسته للمنتزع الأساطيرى لدى رولان بارت.

#### هوامش

- ألقى هذا العرض في نطاق ندوة (الواقع والأسطورة في الأدب المغربي) المنظمة من طرف الجمعية المغربية للأدب المقارن وكلية الآداب بكناس، يوم ١٨ و ١٩ مارس ١٩٨٣.

(١) يستهدف هذا البحث الدلالي أساساً، الكشف أولاً عن حدود التماس بين دلالة الأسطورة (بمفهومها المدرسي) والحقل الدلالي للصين (مسألة تلك الظاهرة لمحمد براءة، الواردة بمجموعة مسلخ الجلاء، دار

- (٥) (الأسطورة) تيّبة إبراهيم ، ص ٢٢ .  
 (٦) مجلة (الأقلام) العراقية ، نص (الأسطورة والنموذج البدئي) ترجمة :  
 محي الدين صبحي ، ع ٨ ، ١٩٧٦ ، ص ٢٣ .  
 (٧) المرجع السابق ، ص ٢٢ .  
 (٨) هي الرواية التي ألفها الكاتب جيمس كوفراد . البولوني أوتصل  
 والإنجليزي الجنسية ، ثم نقلها للمخرج الأمريكي فرانسيس فورد  
 كوبولا إلى السينما عبر فيلم يحمل عنوان (القيامة الآن) . والمعروف أن  
 أحداث الرواية تدور في الأفلاك الإفريقية ، إلا أن كوفولا حورها  
 لتتلاءم مع مناح الحرب القّيتامية .  
 (٩) Louis Jean Calvet: Roland Barthes, un regard politique sur le  
 signe, payot, paris 1973, p 44.  
 (١٠) (نظرية المنهج الشكل - نصوص الشكلانيين الروس) ت : إبراهيم  
 الحطّيب ، نص (مفهوم البناء) ص ٧٧ ، ٧٨ .  
 (١١) مجلة (مواقف) اللبنانية ، نص (نحن وبارت والنقد الأساطيري)  
 كاظم جهاد ، ع ٣٧ - ٣٨ ، ١٩٨٠ ، ص ٢١١ .

- الأدب بيروت ١٩٧٩ - والاستشهاد ، للميلودي شغوم ، الواردة  
 بمجموعة وسفر الطاعة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق  
 ١٩٨١ . ثم الوقوف على مستويات اشتغال الكم الإشاري المتضمن  
 فيها ، وذلك وفق ما يلوح في بعض الدراسات الأساطيرية لسرولان  
 بارت . على أن استعملنا مفهوم (الأساطيرية) يرجع إلى تينيتا للمقابل  
 الذي يقترحه الباحث العراقي كاظم جهاد لكلمة (ميثولوجي) التي  
 تقترب بالمنظور السيميولوجي في بعض دراسات بارت ، أكد مما تعود  
 إلى المعنى المدرسي للأسطورة .  
 (١٢) مجلة (الفكر العربي) ، نص (في خصوصية النص الواقعي) - بحور  
 (نظرية الأدب والنقد الأدبي) ع ٢٥ ، فبراير ١٩٨٢ ، ص ٧ ، ٨ .  
 (١٣) (نظرية المنهج الشكل - نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة : إبراهيم  
 الحطّيب ، نص (الواقعية في الفن) ص ٩١ .  
 (١٤) مجلة (الأدب) اللبنانية ، العدد الخاص بالأدب للفكر الحديث - ع  
 ٣ ، مارس ١٩٧٨ ، ص ٣٩ .

## المجلس الأعلى للثقافة لجنة الدراسات الأدبية واللغوية

### مسابقة

### الدراسات الأدبية لعام ١٩٨٤م

تعلن لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة عن مسابقة للدراسات الأدبية في أحد  
الموضوعين الآتيين :

١ - كتابات أحمد أمين

٢ - كتابات الدكتور محمد حسين هيكل

ويشترط في البحث المقدم أن يكون بحثاً مبتكراً يلتزم أصول المنهج العلمي ، ولم يسبق نشره أو تقديمه  
ضمن دراسة للحصول على درجة علمية أو للحصول على جائزة أخرى ، ولا يقل حجمه عن خمسين  
صفحة (١٥٠٠٠ كلمة) .

والجوائز المخصصة للمسابقة كما يأتي :

الفائز الأول	٤٠٠ جنيه مصري
الفائز الثاني	٣٠٠ جنيه مصري
الفائز الثالث	٢٠٠ جنيه مصري

وآخر موعد لتلقي البحوث هو ١٩٨٤/٣/٣١ وترسل البحوث باسم الأمانة الفنية بالمجلس الأعلى  
للثقافة (لجنة الدراسات الأدبية واللغوية) - ٩ ش حسن صبري - الزمالك



معرض  
القاهرة الدولي  
السادس عشر  
للكتاب

معرض  
القاهرة الدولي  
السادس عشر  
للكتاب

الهيئة المصرية العامة للكتاب

# معرض القاهرة الدولي السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤  
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر

معرض  
القاهرة الدولي  
السادس عشر  
للكتاب

معرض  
القاهرة الدولي  
السادس عشر  
للكتاب

# وثائق

يسر المجلة أن تقدم إلى قرائها هذا الباب الجديد ،  
الذي يضم نصوصاً من النقد العربي الحديث ، يحتاج إليها  
النقاد ودارسو النقد على السواء ونصوصاً من النقد الغربي لم  
يسبق نشرها مترجمة إلى العربية .

وقد آثرنا أن ننشر النصوص العربية في صورتها التي  
وردت فيها ، دون تدخل منا ؛ إذ كان الهدف هو إتاحتها  
لمن يصعب عليهم الحصول عليها في مظانها . وكل ما نرجوه  
هو أن تكون هذه النصوص مفيدة في التعريف بحركة النقد  
الأدبي الحديث .

## نصوص من النقد العربي الحديث

\* الروضة الرابعة في الفصاحة والبلاغة

\* نبذة في الشعر والموسيقى .

\* أرجوزة في الشعر .

## نصوص من النقد الغربي الحديث

- نصوص ت . س . البيوت النقدية

١٩١٨

\* دراسات في النقد المعاصر - ١

١٩١٨

\* دراسات في النقد المعاصر - ٢

١٩٢٠

\* الناقد الكامل

١٩٢٠

\* امكانية مسرحية شعرية





# روضة المدارس المصرية

تعلم العلم واقرأ \* تحزن غمار النبوة  
فالله فان يحيى \* هذا الكتاب بقوه

تحت نظارة

وفاعه بك ناظره الترجمة بديوان المدارس

مباشر تحريرها

على فهمي بك مدرس الانتساب مدرسة الادارة والاسن

تظهر في الاسبوعين مرة واحدة

وتم ترقيمها عن سنة واحدة — مصرى

الفن يدفع	{	بالقاهرة	٧٧ ٦
		بالدار المصرية	٨٢
		بالمخارج	٩٠
أو ٢٣ فرنك ونصفا			

بمطبعة جرنال وادى النيل

بالقاهرة والمحروسة بياض الشعره

### الروضة الرابعة في الفصاحة والبلاغة

الفصاحة في اللغة تنبئ عن الظهور والابانة يقال فصيح الاعمى اذا انطلق لسانه وخلصت لفته من البكينة وقال تعالى حكاية عن سيدنا موسى وأخيه هارون هو أفصح مني لسانا أي أبين مني قولاً ووقع في كتب اللغة ذكر معان متعددة لها وكلها تدل على معنى الظهور ورأيت في بعض العبارات انها تطلق حقيقة على ترغ الرغوة وبجاز على بدو الضوء ولما لم يتحقق السعدر حجه الله منها لمحقق من المجازي لما وقع في ذلك من الاختلاف والاشتباه أي في بيانها بما يجمع المعاني التحقيقية والمجازية وهو الانباء عن الظهور والابانة والمراد بالانباء الدلالة أعم من ان تكون بطريق المطابقة أو بالاتزام فان كانت موضوعة للظهور والابانة كان انباؤها عنهما مطابقة أو لشيء يلزمه الظهور والابانة كخلص اللغة وانطلاق اللسان كان التزاما لكن قال في المثل السائر الذي عندي ان الفصاحة في اللغة الظهور والبيان ومعناها اصطلاحاً يختلف باختلاف موصوفها وموصوفها الكلمة والكلام والمتكلم يقال كلمة فصيحة وكلام فصيح في النثر وقصيدة فصيحة في النظم ومتكلم فصيح والبلاغة توصف بها الكلام والمتكلم فقط فلا يقال كلمة بليغة بل كلام بليغ ومتكلم بليغ (فالْفصاحة) في المفرد دخلوصه من أمور ثلاثة التنافر والغرابه والخالفه للقواعد وذلك ان كل مفرد له مادة هي حروفه وصورة هي صيغته ودلالة على معناه فعبه إما في مادته وهو التنافر أو في صيغته وهو مخالفة القياس أو في دلالة على معناه وهو الغرابه ويحير مثل ذلك في الكلام لان له مادة هي كلماته وصورة هي التاليف العارض لها ودلالة على معناه التركيب فعبه إما في مادته وهو تنافر الكلمات أو في صورته وهو ضعف التاليف أو في دلالة على معناه وهو التقيد (فالتنافر) في الكلمة وصف يوجب ثقلها على اللسان وعسر النطق بها والنضاب ان كل ما بعده الذوق الصحيح فيسلا متعسر النطق فهو متنافر سواء كان من قرب الخارج أو بعدها أو غير ذلك على ما صرح به ابن الاثير فنه ما تكون الكلمة سببه فتناهي في الثقل كالمنخفض في قول اعرابي سئل عن ناقته تركتها ترى المجمع بكسر الميم وفتح الحاء وكسر هاء تب أسود ومنه ما دون ذلك كاستنرات من قول امرئ القيس

وفرع برين المثن أسود فاحم \* أميت كفتوا لخلعة المتعسر

غداثه مستشزرات الى العلى \* نضل العقاص في منى ومرسل

والاواططة على مجرور تقدم والفرع الشعر التمام ونقل المحمد عن المذهب انه الشعر مطلقا والمثنى الظاهر والفاحم الشبيه بالفهم لشدة سواده والاثبت الكثير والقنو اسم للسامطة والمتشكك كثير القناكيل جمع عشكال بكسر العين أو عشكول بالضم وهما ما عليه السر من عيذان القنو والغداث الذواب جمع غيرة والضيم للفرع ومستشزرات مرتفعات ان قرئ بكسر الزاى أو مرة غداث ان قرئ بهتتها، قال استنزه أى رفعه واستنزه رأى ارتفع والعلى جمع العلى تأنيث الاعلى أى الى جهة العلى وهى السموات قال السيرامى أراد ان شعره ينقسم ثلاثة اقسام مقتول وعبر عنه بالمثنى وملوى كالمخط الملوى وعبر عنه بالعقاص ومرسل عن القتل والى وان الملوى غائب بين المقتول والمرسل والذواب تناولوا الاقسام الثلاثة وقد شد المجمع على الرأس بالمخوط فارتفعت الى اعلى الرأس والمعنى نضل أى تغيب العقاص منها فى منى ومرسل منها أى من الذواب (والغرابية) كون السكامة وحشية عند الاعراب الخالص أى غير ظاهرة المعنى الموضوع له ولا مأنوسة الاستعمال عندهم وليس المراد بالمعنى الدلالة فلا بد من التشابه والمشكل والجمل لانها غير ظاهرة الدلالة على المراد لا المعنى والغرابية تتفاوت بالنسبة الى قوم دون قوم والمراد بالغرابية الخلة بالفصاحة أن يكون اللفظ بالنظر الى الفصاحة كلهم لا الى العرب كلهم فانه لا يتصور اذلا أقل من تعارفه عند قوم يتكلمون به ولكون الغرابية أعم مما نضل بالفصاحة ثبت فصاحة غريب القرآن والحديث ويعرف الغريب عند المولدين بالاحتياج فى معرفة معناه الى بحث وتفتيش فى مطولات كتب اللغة وبالاحتياج الى تخرجه على وجه بعدنا قال كقول بعضهم وقد سقط عن جاره فاجتمع عليه ناس ما لك نكا كاتم على ككا ككك على ذى جنة افرقوعا على أى اجتمعم نخوعا والشأنى نحو مرجع فى قول الجراح

ازمان ابدت واشهاه فلما \* أغسر براقا وطرفا ابرجا

ومقلة واجابار ججا \* وفاجاو ورسنا مرجا

أى كالسيف السرىجى فى الدقة والاستواء وسرىج اسم قين أى حذاء تنسب اليه السيف أو كالسراج فى البريق واللعان وتطبيق العبارة على هذا المعنى على وفق القواعد ان يقال فعل قديمى بالنسبة لشيء الى أصله نحو قمته أى نسبته الى عمه فخرج بمعنى منسوب الى السرىجى أو السراج بالمشابهة فهذا وجه التخرىج ووجه البعدان

! مجرد النسبة لا تدل على التشبيه فأخذ منها بعدد وازمان اسم امرأة أبدت أى اظهرت  
شئنا وانحسا وهو الحسن مقلدا أى مباعدا عنه لان الغلج تساعدا بين التنايا والرباعيات  
أغراى ايمنى براقا أى لمأعا وطرنا أى عينا أبرج أى بين البرج بفتح الزاء وهو ان  
يكون بياض العين محققا بالسواد كله وفسره بعضهم بعظم العين وحسنها من باطن  
والقلة بياض العين مع سوادها وقد تستعمل في المحذقة ومن جماعى أى مدققا خلقه مطولا  
واعترف في الأساس في تفسير الزج الاستقواس أيضا ورعا ، وقد يذكر بما قال حسان بن  
ثابت في مدح رسول الله عليه أفضل الصلوات وأكمل التسليمات

يعنين دجحاو بن من تحت حاجب \* ازج كشي النون من خط كاتب  
فان التشبيه بالنون المشوقة أى المكتوبة انما يحسن باعتبار معنى الاستقواس وهذا  
التأيد انما يتم اذا جعل كشي النون صفة كاشفة لا مقيدا لا تزج ولا صفة للحاجب وقال  
ابن الأنبارى الزج طول امتداد الحاجبين مع وقوف شعرهما وفاجما أى شعرا  
منسوبا الى الغيم نسبة المشبه الى المشبه به والمعنى انه كالغيم والمرس بفتح الميم وكسر  
السين أو فتحها الألف كافى القاموس وفي غيره انه انف البعير يطلق على انف الانسان  
على سبيل الاستعارة أو الجواز المرسل والمغالفة للقواعد بأن تكون الكلمة على خلاف  
قانون مفردات الالفاظ الموضوعه أعنى على خلاف ما تدب عن الواضع كالفك فيما يجب  
ادغامه وعكسه فتقول أى الغيم

المحمد لله العلى الأجل \* الواحد الفرد القديم الأول  
والقياس الاجل بالادغام لاجتماع مثلين مع تعربك الثانى وزاد بعضهم أمرا رابعا وهو  
المخلوص من الكراهة في السمع بأن تكون الكلمة بحيث يجبه السمع نحو الجرشى أى  
النفس فى قول أى الطيب مدح سيف الدولة

مبارك الاسم أغرا للقب \* كرم الجرشى شريف النسب  
وانما كان اسمه مباركا لا لشأره بالعلو وموافقة لاسم أمير المؤمنين على بن أبى طالب  
ومعنى أغرا للقب مشهوره والأغرا بياض الجهة من الخيل ثم استعمل لكل واضح معروف  
وانما كان شريف النسب لكونه عباسا ورثة ذلك بأن الكراهة في السمع من قبل  
الغرابية فلا زيادة على الثلاثة والقصاحة في الكلام خلوصه من تنافر الكلمات الفصيحة  
وضعف التأنف والتعقيد فالتنافر ان تكون الكلمات ثقيلة على اللسان وان كان  
كل منها فصيحاً والثقل يكون متناها كفاى قول الجنى متأسفا

وقبر حوب بمكان قفر \* وليس قرب قبر حوب قفر  
والغفر الخالي عن المساء والكلال \* ذكر في عجائب الخلوقات أن من أجمن نوعاً يقال له  
الماتف صاح واحد منهم على حوب بن أمية ذات فقال الجني هذا البيت فظاهر البيت  
خير والمقصود التأسف والتعسر على كون قبره كذلك وغير متناه كافي قول أبي تمام  
كريم متى أمده أمده والورى \* معى وإذا ما لمت له وحدى  
ومعنا الثقل في البيت الأول نفس اجتماع الكلمات في الشطر الثاني ومعنا في البيت  
الثاني مجموع الحاثين والمساكين في تكرير أمده دون مجرد الجمع بين الهاء والمحاو وقوة  
في التنزيل مثل فسبحه ذكر صاحب إسماعيل بن عباد أنه أشهد هذا القصيدة بصرة  
الاستاذ ابن العميد فلما بلغ هذا البيت قال له الاستاذ هل تعرف فيه شيئاً من المجنة أي  
القيح قال نعم فقابلته بالمدح باللوم وإنما يقابل بالذم أو المصداق ويمكن أن يعتذر عن هذا  
بأنه عدل عن الذم إشارة إلى أنه لا ينبغي أن ينظر بالبال لألوم مقام المدح عن أن ينظر  
ذمه بسبب أحد فقال له الاستاذ غير هذا أريد فقال لا أدري غير ذلك فقال الاستاذ هذا  
التكرار في أمده أمده مع الجمع بين المصداق والمساء وهما من سرف المحاق خارج عن  
هذا الاعتدال نافر كل التنافر فأتى عليه صاحب وضعف التأليف أن يكون تأليف  
أجزاء الكلام على اختلاف القانين المعوى المشتهر فيما بين معظم أصحابه حتى يمتنع من  
المجهور كالاضمار قبل الذكر لفظاً ومعنى فهو ضرب غلامه زيداً فإنه غير فصيح وإن كان  
مثل هذه الصورة مما أجازته الانقش لشدة اقتضاء الفعل المفعول به صكا الفاعل  
واستشهد به بقوله

نزي ربه عنى عدنى بن حاتم \* نزاء الكلاب العاويات وقد فعل  
(وقوله)

لماعصى أصحابه مصعبا \* أدنى إليه الكليل صاعا صاع  
ورؤى أن الضمير للمصدر الموجود في ضمن الفعل أي رب أجزاء وأصحاب العصاب كقول  
تعالى اعدوا لها أو قرب للثوى أي الدليل لممكن الشيخ عبد القاهر قد نصر مذهب  
الانقش وواقفه ابن مالك في شرح التسهيل وهما هنا ذهب بعضهم إلى عدم اختلاف  
الاضمار قبل الذكر لفصاحة مستنداً بأن الشيخ قد ذكر في هذا الفن وهو المر جع في أمر  
الفصاحة والبلاغة وقوله في البيت الأول وقد فعل أي فعل الله ذلك وأجاب مستثنى  
قبل المقصود عنه انماها والرغبة فإن الطالب إذا تنهات وغبته في حصول أمر يستكثر



تصوره امامه ورمبما ينزل اليه حاصله او الضمير في ادى في البيت الثاني راجع الى شخص  
مذكور في سابق وفي البه راجع الى مصعب وقوله صاعا بصاع حال من ضمير ادى  
والاصل مقابلا صاعا بصاع ثم طرح مقابلا و اقيم صاعا مقامه ثم المحال ليست هي صاعا  
وحده بل هو مع قوله بصاع لان معنى المنوب عنه يحصل من المجموع كذا ذكره صاحب  
الاقلد في كلفه فاه الى في وفي جمع الامثال جزءا قبل الصاع بالصاع أى كان احسانه  
بمثله واساءة بمثلها وقوله

بخى بشوه ابا الغيلان عن كبر \* وحسن فعل كما يخفى ستمار

(وقوله)

البيت شعري هل باو من قومه \* زهير على ماجز (٢) من كل جانب  
مما يشهد للاخفش واجيب عنه بأنه شاذ لا يقاس عليه وسنمار رجل رومي بنى الخورزق  
الذي يظهر الكوفة للنعمان بن امرئ القيس فلما اتقه الغاهم من اعداء فخر ميتا لثيلا بنى  
مثله الغيرة وفي جمع الامثال هو الذي بنى اطم احيصة بن الجلاح فلما اتقه قال له احيصة  
لقد احكمتك فقال لاني اعرف حجرا لو نزع لانتقض السكل فساله عن الحجر فراء فدفعه  
احيصة من الاطم فخر ميتا والغرض من البيت ذم ابناء ابي الغيلان لعدم رعايتهم حقوق  
ايهم بعد كبره والتعقيد أى كون الكلام معقدا ان لا يكون الكلام ظاهرا للدلالة  
على المعنى المراد فخل واقع امامي النظم وامافي الانتقال فالاول ان لا يكون ترتيب  
الالفاظ على وفق ترتيب المعاني بسبب تقديم اوتأخير او حذف او اضعاف او غير ذلك  
مما يوجب صعوبة فهم المراد وان كان ثابتا في الكلام جاريا على القوانين كقول همام  
ابن غالب التمهيد بالفرد في مدح ابراهيم بن هشام بن اسماعيل الخزرجي خال هشام  
ابن عبد الملك ومما مثله في الناس الامم لك \* او اومه حتى اومه بقاربه

أى ليس مثله في الناس حتى بقاربه أى أحد يشبهه في الفضائل الامم لك أى رجلا اعطى  
الملك يعني هشاما او اومه أى أم ذلك الملك أو وهى ابراهيم المدوح والمجمل صفة مملوكا  
والمعنى لا عائله أحد الا ابن أخته الذى هو هشام ففيه فصل بين المتقدم والخبر أعني  
او اومه أو وهى لا اجنى الذى هو حوى و بن الموصوف والصيغة أعني حتى بقاربه بالاجنى  
الذى هو او وهى تقدم المستثنى أعني مملوكا على المستثنى منه وهو حتى والصحيح ان مثله اسم ما  
وفي الناس خبره وحى بقاربه بدل من مثله ففيه فصل بين البدل والمبدل منه والثاني

(٢) قوله جز من الجريرة وهى الجناية اه

وهو الواقع في الانتقال أي انتقال الذهن من المعنى الأول المفهوم بحسب اللغة إلى الثاني المقصود وذلك الخلل يكون لا يراد بالوازم العبدية المقترنة إلى الوسائط الكثيرة مع خفاء القرائن الدالة على المقصود كقول عباس بن الأحنف

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا \* وتسكب عناي الدموع لتجمدا

اذلست المراد حقيقة السكب وهو نزول الدموع بل المراد لازمه وهو الكتابة والحزن فهو في قوة أو مان نفسي على الكتابة وأجن تعب عن الكتابة والحزن بالسكب وأصاب لانه لازم قريب وكثيرا ما يجعل الكتابة كناية عما يلزم فراق الأحبة من الكتابة والحزن ودليلا عليه يقال أبكاني وأفجئني أي ساء في وسري

أبكاني الدهر وباربما \* أفجئني الدهر بما رضى

لكنه أخطأ في جعل جود العين كناية عما يوجب دوام التلاقي من الفرح والسرور فليس المراد حقيقة الجود بل المراد لازمه البعد مع قرينة خفية وذلك ان الجمود هو جفاف العين ويلزمه الجذل بالدموع أي عدم الدموع ويلزم من عدم الدموع عدم الحزن ويلزم من عدم الحزن السرور فالسرور لازم للجمود وهو لازم بعدم وسائط كثيرة وهو جفاف العين وعدم الدموع وعدم الحزن فقد أخطأ في ذلك وتحصل ان خلل الانتقال يكون بأمر ثلاثة بعد اللازم وكثرة الوسائط وخفاء القرينة والحجى ان الخلل في الانتقال يحصل بخفاء القرينة ولو كان اللازم قريبا ووقلت الوسائط والمراد بطلب الفراق في هذا البيت طلب النفس وتوطئها عليه ومعناه في اليوم أطيب نفسا بالبعد والفراق وأوطئتها على مقاساة الأحران والأشواق وأتبرع غصص الأشواق وأتجمل لاجلها حتى يفيض الدموع من عيني لا تسبب بذلك إلى وصل يدوم ومرة لا تزول فان الصبر مفتاح الفرج ومع كل عصر يسرا وسلك بداية نهاية والفصاحة في التكلم ملكة يقدرهم على التعبير عن المقصود بلفظ فصيح والملكة كيفية أي عرض من الكشفات النفسانية أي المختصة بذوات النفس وهي المحبوبات دون المحبات والنيات كالتحسنة والادراكات والمحالات واللذات والآلام ونحوها وهي أمارات خفية في النفس وتسمى ملكات كملكة العلم والكتابة وأما غير راحضة وتسمى أحوال كالمرض والفرح ورسوخ الملكة ترسوخ أمثالها أي توالها فلا يردان العرض لا يبقى زمانين والبلاغة في الكلام مطابقة لمقتضى الحال مع فصاحته والمراد المطابقة في الجملة إذ لا يشترط في أصل البلاغة المطابقة لتمامه فإذا اقتضى الحال شيئين كالترغيب والتاكيد مثلا فروغ أحدهما

دون الأثران الكلام بلعمان هذا الوجه وإن لم يكن بفتحهما فاقا أصل البلاغة ينطق  
بمرأاة أحدهما فقط وإن كانت مرأاةهما أزيد بلاغة وأعلى وبحال هو الأمر العاقل إلى  
التكلم على وجه مخصوص ككون الخاسر منكر الحكم فانه يقتضي تأكيد الحكم  
وساقي لذلك زيادة تبيان والبلاغة في التكلم ملكة يقتدر بها على تأليف كل كلام  
بليغ في وسع ذلك التكلم أي غلامه أن من البليغ القرآن ولا قدرة للبشر ولا غيرهم  
عليه فليزمن أن لا بلاغة لهم والثامن فيما ذكرناه أن من التعاريف تعلم أن كل بليغ كلاما  
كان أو شكلا فصيح وليس كل فصيح بليغا وإن مر جميع البلاغة شيئا إلا احتراز عن الخطأ  
في تأدية المعنى المراد فانه على أصل المراد يتميز الفصح من غيره والثاني الأول لا يكون  
الأدب المسالي والثاني الثاني يتوقف على علم البيان واللغة والنحو والصرف لأن يتميز  
الفصح من غيره بوضوح في علم اللغة كالقرابة بمعنى أن من تتبع الكتب المتداولة  
وأحاط بمعاني المفردات المأثورة علم أن ما عداها مما يقتصر على تقتيش غير سالم من القرابة  
وبعضه بوضوح في علم الصرف كعلاقة القياس إذ به يعرف أن الأجل مخالف للقياس  
دون الأجل وبعضه بوضوح في علم النحو كضعف التأليف والتعقيد اللفظي أو يدرك  
بالذوق كالتنافر إذ به يعرف أن مستشرقا متنافرا دون مرتفع لكن علم البيان المقصود  
منه بالغات التميز المذكورة بخلاف النحو مثلا فانه ليس المقصود منه ذلك التميز بل هو  
حاصل منه تعا والمقصود بالذوق منه معرفة حال اللفظ اعرابا وبناء والمحصل أن ما بين  
في العلوم المذكورة ويدرك بالذوق هو ما عدا التعقيد المعنوي إذ لا يعرف بتلك العلوم  
المذكورة ولا بالذوق تميز السالم من التعقيد المعنوي من غيره وإن رجع البلاغة  
بعضه معين في العلوم المذكورة وهو القرابة ومخالفة القياس وضعف التأليف  
والتعقيد اللفظي وبعضه يدرك بالذوق وهو التنافر سواء كان في الحروف أو في الكلمات  
وبقي من مرجعها الاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد والاحتراز عن التعقيد المعنوي  
غير معينين في علم ولا يدرك بعض أي ذوق فست الحاجة إلى علمين مفصلين لذلك  
فوضعا علم المعاني الأول وعلم البيان الثاني فالعلم الأول يصتر فيه عن الخطأ في نفس  
التأدية كالتأكد عند اقتضاء الحال له وعلمه عند اقتضاء الحال عدمه وكالتعبر  
بالجواز عند اقتضاء الحال له وبالحقيقة عند اقتضاء الحال لها فان عكست كنت  
خطأ في التأدية والفر الثاني يصتر فيه عن الخطأ في كيفية التأدية كالقائه الجاز الذي  
اقتضاء الحال على وجه بين يظهر المراد منه فان القبته على خلاف هذا كيفية كتب

عظمتا في الكيفية كان تقول رأيت أسدا تر يد رجلا ابتزازا لظاهر هذا المعنى من هذا  
 الجواز تخفاء وجه الشبه وبعده فتعيرك بالجواز من الفن الأول وكونه على وجه واضح  
 وكيفية ظاهريه من الثاني ثم لأجل معرفة توابع البلاغة احتاجوا إلى علم آخر فوضعوا  
 علم البديع لأنه يعرف به وجوه التحسين وتسمية الأول بالمعاني لتعلقه بالمعنى لأن به  
 الاحتمال عن الخطأ في تأدية المعنى كما علمت وتسمية الثاني بالبيان لتعلقه بإيراد المعنى  
 الواحد بطرق مختلفة لأجل بيان المعنى وإيضاحه كما يستفهم لك في محله إن شاء الله  
 تعالى وتسمية الثالث بالبديع لبعده عن الحسنات ولاشك في بداعتها ونظر افتها وهذا  
 آخر ما يسمي الله إرادته وإيضاحه فيما يتعلق بالبلاغة (الفصاحة)

« روضة المدارس المصرية » - العدد

١٠ - السنة الثانية - الصفحات

( ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، والعدد ١٢ )

السنة الثانية - الصفحات ( ٣٣ )

( ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ) - والعدد ١٤

السنة الثانية ، الصفحة ( ٣٧ )

## نبذة في الشعر والموسيقى

## بقلم نظارة الروضة

مامن أمة لمساوقة على التصرف في المعاني الا وفيها شعراء بلسانها ولكن قوة العقل غير مستوية في صائر الاقاليم بل يشتد جولان الذهن في المعاني وجاسته فيها واعتراعه لها في الاقاليم المحارة لمساوقهم راحة الخاطر حيث لا يكلف فيها الخاطر بكبير شيء ومع ذلك فمن الحق ان ذوق الشعر وملكيته يكونان ايضا في الاقاليم شديدة البرودة ولو كانت قريبة من القطب وفضل الاشعار العربية مشهور وقد كان عند اليونانيين في قديم الزمان مداحون يسبحون في البلاد لينشدوا الاشعار اليونانية أو ينظموا وقائع أبطال اليونان أو يصفونها أشعارهم نرفقات جاهليتهم وملكية الشعر توجد الى الآن في بلاد ايطاليا فان بها شعراء يترجون على صوت الآلة أنواع الاشعار بحضرة أفاضل فينظمون الاشعار القصيرة والقصائد العظيمة ومنهم من ينشد في المسالك والطرق ينظم الاشعار لنظير للناس ذكاهم وقطنته ومطامعة ملكته له وليس نظم الاشعار على هذه الكيفية من رمايل الرومانين دون غيرهم بل في بلاد اسبانيا ينظمون القصائد الاسبانية بولية التي تعلق بها ذوق الناس مدة أحقاب فقد نظم الاسبانيول وقائع الحروب ايات خصوصا قصة العرب وبجانب الشعر وأحوال الانسان وتاريخ القدماء والتوراة والانبيايل ولما نظموا هذه الاشياء جعلوها الغناء على قيطارهم واداعشوا أحدهم وصدته محبوبته أخذ قيطاره وكث تحت شياها وانشد حاله نظمها على صوت ذلك القطار لتزق محاله فربما يقع انه بطرد من تحت الشباك أو تكون المحبوبة بحبة لغيره فيبقى محبها وبضاربه وليس للأشعار الاسبانية بولية بهيمة ولا حسن عبارة فلذلك كانت غريبة عن القول \* وعرب البادية والمغاربة يميلون الى نظم الشعر واختراع الاحداثات المضحكة التي في معنى ألف ليلة واليلة التي ترجعها الافرنج من العربية الى السنتهم ومن العرب أناس معدون بحكاية القصص في المجالس وشهرون بكثرة المحدث وسماح الحكايات المصنفة وهؤلاء أهل هذه البلاد وذلك ان عرب البادية أو القرى يمضون نهارهم في الكد وحرا الحيا اليابس المحرق فاذا دخل الليل واستراحوا بطراوة الزمن اجتماع تحت الخيام أو حول النار ليشوا واعلموا ذبيحة أو يفلوا قهوة واحتاطوا حول واحد منهم يحفظ القصص ليحكي لهم مدة سوي بعض حكايات في معنى

قصة الفلبلة وليلة وفي قهاوى اسلامبول وأزمير ودمشق والقاهرة وغيرهما من  
الامصار محدثون يساون من يحتج عليهم ككل ليلة وقد كان في قديم الزمان  
في بلاد الموسى وكل واحد من أعيان الناس له محدث فاذا نام السد جلس المحدث  
بقرية له يسليه حتى يغص وفي بلاد العرب ملكة الشعر منتشرة حتى ان كثيرا من الناس  
العابرين عن الكسب يغير الشعر أو الذين بهم خول عن غيره يعيشون بكسبهم من  
نظم الاشعار فيمجدون بالقصائد مشايخ بلادهم وأغنياءهم وقد يشدون هذه الاشعار  
على صوت الزباب وفي السادية لا يعرفون غير هذه الآلات الموسيقية \* والزباب عندهم  
هو يلد معز مشيد ود على طارة من خشب رقيق ومعرض عليه وتر من شعر الخيل \*  
والفرس والمندود والصينيون يملكون أيضا الى تصنف المحكمات والاشعار وبلغت  
تطهر في شعرهم الذي هو فصيح بطبعته \* وللهنود تصنفات حكايات مؤلفة  
لبساتهم الاصل الذي هو لسان علمائهم لأن واهل دولة قاول بالشمال الشرقي من  
بلاد فارس لم يقدروا نظم الشعر وملكهم في ذلك مقسعة فانهم يتعلمون كل ما يحدث  
عندهم ولا تحك على شعرهم بانه يبلغ بل يقول انه يوجد فيه كثير من الاشعار الباردة  
\* وفي الحقيقة سائر اشعار ككل البلاد مشتملة على الغث والسمين \* والسلاو واروم  
يتعلمون أيضا الشعر وكذلك الصقالبة ونظم الشعر كثير ببلاد السرب حتى ان النساء  
تنظم أمورا البيت حيث لا يعرفن غيرها وبلاد السودان فرقة تسمى سولما تفسح  
ملوكها بالاشعار وتنظم حوادث البلاد فينزل الشاعر ذراعيه بجلاجل ويحش باصبعه  
على القطار وتنظم اشعارا مشتملة على كثير من الماتعة كما تنظم شعرا ببلاد افريخ  
وغيرها في مدح من يعظمهم يشتمن ماله وشعراؤهم تحضر الوقائع والاعباد وغيرهما من  
المشاهد العامة وربما تحرك الفتنة في دولتهم بسبب حث اشعارهم وبعض الاحيان  
يشدون الاشعار على صوت الطنبور والزمار والقرن المتخذ من العاج وقد يصعب  
هذا الغناء رقص الرجال والنساء وتوجد سلفية الشعر في بعض اهل جزيرة سمطرا  
فانهم ينظمون اشعارا مقطعة قطعاً وكل قطعة أربعة أبيات فاذا عملوا رقصا اجتمع  
الشان من الذكور والاناث فيشد الغلام قطعة وتره عليه الجارية قطعة أخرى فتارة  
يرتجلون هذه الاشعار وتارة يشدونهم والحفظ لهم لان كل انسان منهم يحفظ جملة  
اشعار كثيرة ولكن اشعارهم غير جيدة لعدم دقة عقلهم ولسرعة نظمهم بل قد تكون

متنافرة المعنى مظلمة حتى انها تظهر في صورة الالغاز ويقال ان الاشعار الغزلية عند  
 اهل هذه الجزيرة تكون ارباعية مشتملة على معان لطيفة رقيقة وعن يتعلق ايضا  
 بالاشعار الغنوي فان عندهم الشعر والغناء ولكن اهورية غنائهم مهملية فهي على  
 حسب شمرهم فانه ايضا عار عن البلاغة وبلاد الاقوس كانوا يتظمون الاشعار باسانهم  
 الاصل فكان نظمهم يخرج نارة عالسا ونارة باردا وكان اعظم نظمهم منسوب الى  
 شاعرهم المسمى اوسيان واشعارهم القديمة رويت بالهساذنة ولم تسمع بالكتابة كثيرا  
 وقد كان في قديم الزمان يجبال الابقوس من يحفظ من الاشعار عدة عظيمة وسائر الناس  
 عندهم من الكبار والصغار والرجال والنساء يرغبون في سماع الشعر والى الان يوجد  
 عندهم مغنون يسمعون سكان الودية والشعاب هذه القصائد وقصائد لغتهم  
 القديمة وأهل اشعارها وخلفاء الاشعار المنظومة باللغة الجارية عندهم  
 الان ومن الاشعار العالمية ما وجد في بلاد الهند وان كانت طبيعة اقليمها باردة  
 وقد كان قديما شعرها كقديما شعراء الغلوي والجرمان والاقوس فانهم نظموا نصرة  
 اطالم وتغزلوا والفوا قصصا مفعلة مخفكة لتسلية اهل بلادهم ورحلاتهم متاهلين  
 لعزائد البلاد الشمالية وطبيعتهم \* وفي جزائر اندلوز المسماة تلك الجزر في جزيرة قرقس  
 الجماعات في الاعداد والولائم ويتظمون اشعارا صغيرة منظومة بلغتهم الاصلية فيحفظها  
 الشبان الفلاحون من الذكور والاناث في ليل الى الشاء ويتعلمونها وهم يتشون  
 الصوف او يغزلونه وبعض الاوقات يحتمون القبلى بالرقص وليس عندهم من آلات  
 الموسيقى غير الغناء فيغنون هذه الاشعار التي قد حفظوها في تلك الليلة ولا يسترون  
 الاشعار المنظومة باللغة الجديدة بخلافها بالقديمة فانها الخسارة \* وفي بلاد الهند  
 طوائف مشهورة ثمانية جيلتها تقتضي نظم الشعر فتماطفة تسمى شارون وليس لاحد  
 من هذه الطائفة حرفة الا مدح من يصنع معه معروف والدعائه وصورة عندهم لانهم  
 عليهم ان يتنوا عليه في اشعارهم بالوصاف الجميلة سواء كانت فيه أولا فاذا تصدق  
 انسان على هذه الطائفة قدحه المشهور من شعرها طلعت انها قد كافاه بذلك فلا  
 فضل له عليها ويقال ان من يتاولهم فزارة مشروب يمدحونه نصف ساعة فانهم كاي يرغبون  
 في الاموال يرغبون في المسكرات وعادتهم انهم لا يدفعون حقوق الديوان لانهم شعراء  
 فلا يدفعون الخراج ولا المكوس ولو حصل ما حصل \* ومن طوائف الهند المشهورة  
 بالشعر طائفة تسمى الهات وعقرها بالاصالة بالجزرات وهم شعراء يرحلون الى بلاد

هندستان بوظيفة قول الشعر والتعظيم ورفع أنساب من يصلهم بالعطيات وهم يحولون  
على نظم الشعر مثل طائفة شارون وعيشتهم بالشعر متنوعة فتم من عيشته بخدمته  
لبعض قبائل يبقى طول حياته في مدحهم بأشعاره ومنهم من يقتني معيشته من انشاد  
الشعر في الأعراس والأولاد ومنهم من هو تحت خدمة عائله غنيصة يشتر مدحها  
في حضرها وسفرها ولولا الشعراء صناعة أخرى غير هذه الأمور وهي أنهم يقولون  
الشعر على لسان من لا يعرف نظمهم ويريد أن يمدح انسانا بشرط أن يشركهم معه  
في المجازة فأخذون منه تمسكات على ذلك فان لم يعمل لهم بما فيه من الشروط لم يذبح النظم  
محجوزا أو صديا من قبلته أو ما أثلته وأشاعه اللغة على غيره الذي لم يوف له بما في وثيقته  
وظن أن يذبح هذه القرية تنزل اللغة على رأس من أخلف شرطه \* وفي الأعصار  
الوسطى كانت بلاد الأعراس زاهرة بالاشعار وكان الشعر اصعب من في قصور الأعراس  
ودواوين الملوك الأفرسية وكانوا يستلزمون لسان ذلك الوقت الممدح والنزل فسمكت  
البلدان المشهورة بالشعر في بلاد الفرس هي مدينة برونه وفي الأسيابول كالوتيا  
وفي بلاد الهند أسوايه من هذه البلدان تخرج سائر الشعراء وكان بها محاضرات يجمع بها  
الشعر اهل القنطرة والتنافس ولم يمدح شعرا في ذلك الوقت معاني محترمة ولكنهم صنعوا  
حكايان مفتعلة مطلوبة ومشهورة فلما حسنت لغات الأفراس الجديدة أخذوا هذه الحكايات  
وحسنوها وأدخلوها في لغاتهم الخالصة في الغالب من له ذوق يعرف به الشعر ويستفهمه  
يسهل طبيعة الى الموسيقى فانهم اشعروا وهذا ان القنان معروفان من قديم الزمان  
يقال ان داود عليه السلام كان يقول الشعر وهو يقف بالاحمان وأنه برقة مزامره المطرب  
ملك كان حافيا جارا فلان قلبه وعطف وهذا كائنه بعض اليونان اللاقي المسمى  
أورف من أنه اشتهر في زمن جاهليتهم بأغانيه العجيب حتى أنه على اعتقاد جاهلهم  
أراد ان يخرج شخصان جهنم فأطرب بالآله خازن باسني أدبه وأخرج ذلك الشخص  
وقد كان اليونان أحد الامم الذين يميلون بطبيعة الى الموسيقى حتى أنهم لم يهاولوا شديدا  
فكانوا يقولون على هذا الفن ويستخرجون منه نكتات أدبية وكانوا يعدونه من  
الأدب العامة ولا يشدون شتات من الاشعار ولوحدة الأعل صوت الآله بأن ترد  
الآلاتية في المحاضرات العامة على المنشدين بأصوات المزمار ولا يوجد أحد ذو ذوق سليم  
ومابعه بقديم الاو طرب بملح الآلات حتى الخلق الممل المتوحشون فان لم يمل الآلات  
خاصة ذات دوى مختلف وغوغة عظيمة يصوت بشر أذان السامع فهي كالبركة مثلا وقد  
يرغب الى بعض البلدان المسقعة عن الآلات العالية بملح الأصوات غير المطربة



يعني ان آلاتهم غير جيدة وان تنوعت مواد الآلات وتعددت فعند العرب والترك  
والفرس والمندو والصين آلات مختلفة الاصناف وعند الجوام آلات حارب عظيمة وفاعة  
مختلفة الاجناس ايضا وكذلك عند الكيمياء آلات مختلفة يستعملونها مع  
انشادهم يشتمل على الاذكار وفي كثير من جزائر بحر الجنوب كان في أول سفر الافرنج  
عندهم ليس لهم الا افسد السكير المعنى ترين فكلوا يصغرون فيه بكل قوتهم  
وفي بعض البلاد غير المحضر بالكلية ترغب الناس في آلة قدعة الاستقبال وهي الزمارة  
التي تشتمل على اقلام القصب التي كانت مستعملة عند رعيان الاروام والايطاليانية والى  
الآن ترى صورة هذه الزمارة على بعض المباني المشيدة القديمة المرسومة عليها عوائل  
بعض الزمارة وما كانوا يقولونه من الاشعار والغزوى آلة تسمى القندلة ولوسق وآلة  
تسمى البلاطة لمساجلة أوتار من المعدن فضر يوضع على صوت غنائهم لتوقع حركة  
الغناء ومعرفة محطهم وهذه الآلة رديئة كما ان غنائهم كذلك وقد اسلفنا ذكر الالباب  
المستعمل عند عرب المادية ومثله مستعمل ايضا عند المغاربة فان البنات عندهم تغني  
على صوتيه وفي بلاد الاقوس آلهم العظيمة قرية تغنون علما وهي التي يضر يوتها  
في الحرايات والجزائر يتسلى بها رعايهم في الجبال وليس لساكرا الاقوس من الآلات  
خبرها وقد كان عندهم في قدم الزمان ان كل شيخ قبله ترب عنده عارفا بلعب  
القرية فكل شيخ له لاعب مختص به فاذا مات اللاعب ورث وارثه منصبه في بيت الشيخ  
وقد اخرج اهل الاقوس بعض عائلات كانت شهيرة بهذا الفن والى الان يوجد  
في سكان جبال الاقوس كثير من فاق في لعب القرية حتى ان مدينة ايدمرغ وغيرها  
يجمع فيها كل مدة أيام اهل الادب لانه لاظهار فضاهم في العلوم الادبية وزينة هذه  
الجمعية لعباب القرية فهذه الجمعية عند اهل الاقوس اعظم جمعيات الالاتية وعلم  
الموسيقى في بلاد طالبا والنجباء اكل منه في سائر البلاد حتى لا تشاهد هذا العلم  
في بلاد تيمسايد ورسونه في القرى وبجبال الموسيقي في البلاد الايطاليانية هي محاضر  
للفنان والمعلم

« روضة المدارس المصرية » - العدد ١٥

- السنة الخامسة - الصفحات ( ١٠ )

( ١٥ ، ١٤ ، ١٣ ، ١٢ ، ١١ )

### أرجوزة في الشعر

من المعلوم لأرباب المعارف والعلوم أن لاهل أوروبا قولها بالعلوم الشعرية الأدبية وليس ذلك مقصورا على خصوص اللغة العربية كما يتوهم ذلك النثر القليل من جماعة المتأدين فرمما سألوا هل لغير لغتنا هذه في هذا المعاني الدقيقة لفظ معين فيجيب السائل بلا ونعم تبعاً للسؤال أن كان من الآدميين أو من النعم وكانهم وصلوا في صناعة الشعر إلى ما نعتافسون به مع غيرهم فكذلك اشتهر كل شاعر عندهم بغير من فنون هذه الصناعة فتهتم المساجي القاصح والمتنزل والمادح وغير ذلك من الفنون التي لم يقبل لفظ من سرها المصون فمن ذلك أرجوزة معربة بقلم نبذة الأفاضل صاحب الفضل الكامل والعرفان الشامل المتفنن المقتن حضرته محمد عثمان أفندي مترجم ديوان محمود الجهادية لازالت نفائس تراجمها لجالها أقدس هدية وصاحب الأصل المنظوم هو الشاعر الفرنسي المسمى (بولو) الشاعر الشهير بجمع شتى في التنبهات والهجائية فتوردت هذه الأرجوزة الجميلة الوقع استصوب نظم درره في سلك الطبع وحدث كانت هذه هي القطعة الأولى في هذا الموضوع فتؤمل من حضرة ناظم ترجمتها أن يتم ذلك المشروع ولأمان من أن يحلها بشئ من اضافاته أو يعطل جسد هاجم لا يكون للذوق العربي دخل في آياته وهذه هي الأرجوزة المذكورة كما هي بدمس طوية

\*(قواعد في فن الشعر وهي أرجوزة يختص منها المذبح المحضرة)\*

\*(المخدوية ودولة تانظر المدارس وسعادة مستشاره)\*

لا تصيب المرء يكون ناظما \* ولا يهبط في القوافي طامبا  
ولو يكون في القريض هذه \* يعرف جنود بصره وهذه  
الا اذا أوحى في القوافي \* إليه بالمعنى الرقيق الشافي  
وكان بالطبع الغريزي شاعرا \* اذا سمعته سمعت ساجرا  
فياغواة الشعر والاوزان \* وباصكامة ذلك المبدان  
أوصيك قبل الشروع في السفر \* وقبل أن تحشموا النفس المخطر  
أن تذكر أو أتعاب تلك الشقة \* وما يرى فيها من المشقة

وروءوا الازدهان بالمطالعة \* في الكتب التي تراها نافعة  
 صكالتني وأني تمام \* وأمره ذلك الكلام  
 وكالعتاهي وأني نواس \* والمجترى وأني فسر اس  
 والمعلو على الصفي المحلى \* وما سقى السرى ثم الصولى  
 ترون هدايتي دالمجاسة \* في غاية الرقة والسلاسة  
 وذلك يذكركم الغواني والغزل \* موشعها الفسائله ثوب بزل  
 لكن من بيده رأي اكفى \* وخالف الاجماع عن سافا  
 فانما يصلح للرباب \* ككشاعر يقول في دياب  
 أوفى أوفى زيد أو الزناني \* من ضاوى سيف ومن رماة  
 حتى تروح وروحه في ضربة \* ويصلط النار بسن المحربة  
 وشاعر أجاد بالفنون \* ان قال في الجسد أو الجون  
 ولم يك الذوق السليم مشربة \* كآلة لله وليست مطربة  
 ولا تكن مغيار الحق \* ولا بعيدا عن طريق الصدق  
 فالحق يكسو القول ثوب الجهد \* يصعد من نهامة لتجهد  
 ولا يترنك الذين مالوا \* تصوروا الباطل حين قالوا  
 فانهم لم يجهلهم تكبروا \* واستهزؤا بالحق اذ تصوروا  
 فجاء شعرهم بغير بهجة \* أغلبه شقة ولحمية  
 فلا ينفعون ومن يحكيه \* دمع كل من تاه برادى التيه  
 وضيق الافكار في الجماس \* وجاء من غير طريق الناس  
 واسع الى الذوق السليم واجتهد \* ومل اليه فهو عدل ان شهد  
 ولا تكن اذا وصفت دارا \* سماء قول فارغ مدارا  
 تسرد من أبوابه خمسينا \* ثم ومن طبقته ستينا  
 وتذكر المطبخ والأواني \* وما يرى فيه من القناني  
 وان يكن في السقف نقش يذكر \* هذام ربع وذام دور  
 حتى تكاد منك نفس الغاوى \* تنظ من شبك تلك الدار  
 بل اقصر ولا تكن محلا \* وان أطلت لا تكن محلا  
 وأكس العظام اللحم في الايات \* ولا تقرد لها عن النكات  
 وما استطعت أكثر التفننا \* ثم تنقل من هنا الى هنا

فاعسا الكيس في الضاعة \* ذوارأى والمخبرة في الصناعة  
 من سار من حماسة الى غزل \* وبعد جذل يحاتب من هزل  
 وجاد بالمؤلف الطريف \* والنفس المطهر الشريف  
 بعثقه القارئ كلما قرى \* وفي مما المعنى باقي المشتري  
 ولا تكن فيما نظمت مبتزل \* واختمه بالحكمة اضرى بالمثل  
 واثبت به من كل سهل تمتع \* اذارأه المحاسدون تقتنع  
 وكن على الوزن حرصا ماسكا \* فهو معجيب البت عدم ماسكا  
 وقدم الفكر وأثر القلم \* فانه من غير فكر ما انعم  
 وحسن الشدة في الاوصاف \* وما استطعت مكن القوافي  
 تحلو سنا يا بيتك انتظاما \* ونعمره بيقم ابتساما  
 وكلمة لغبر ما قد وضعت \* لها اذا ما استجلت ما تفتت  
 واكتب على رسلك ان الجهلة \* لا ترسم الحروف الامهلة  
 ولا تفسر قط بالبداهة \* فتلك من مواقف السفاهة  
 اما ترى المجدول اذ تأنى \* وسار بين الزهر مطمئنا  
 رقى على الروض وراق ماؤه \* وابشمت من فوقه سماؤه  
 والسبل لما ان جرى بشده \* مال براس جيسل فهده  
 وقفل العطر وقلع الشجر \* وملا الارض ضيحا وضجر  
 فسرويدا واعدمك النظر \* فان رأيت بعض سم وقد ظهر  
 فاصح واصلح واضف ما يبدو \* فالطرس ما بين يدك عبد  
 فاعا عرائس الافكار \* تسفل في مستزلة الابكار  
 اذا خلعت من المتاع عن سقط \* وسلت الفاظهما من الفاظ  
 وبيت شعرا نخلت اجزاؤه \* عن التفسير حذفه جزاؤه  
 فلك من تناسب الاعضاء \* في بهجة تشرح صدر الرافى  
 كالهقد مفرد ولكن ركا \* من كل درة تحس كى كوكبا  
 وشاعر يخرج عن موضعه \* يحبره الفن على رجوعه  
 ولم يزل الى خطاه يفتقد \* نخشة ان يقبح فيه منقده  
 فلا تكن بالنفس جهلا مبهيا \* واوكن لسانك يكون صاحبيا

اذا رأى شيئاً عليك يظهره \* ولا يغتر صاحباً فيمضيه  
 واخضع ثياب شعير المؤلف \* ومثلاً عرفت منه فاعرف  
 واحذر ان يأتاك من باب الدهاء \* معباً عليك لا تمها  
 فمن يدارى العيب أو يوافق \* فانه مسداهن منافق  
 ان قرأ البيت مزديحاً \* ويتقي بين يدك طرباً  
 وربما أول غير الواقع \* ولم ينافضك ولم يدافع  
 بل ربما حق نقاشاً وبكى \* وشكر القول وما منه شكاً  
 وزاد في مدحك بل وأغنيا \* فأحذر مهمادب أو مهمادبا  
 ولا تطعه فهو قلب مقفل \* عن ذكر ما يليق أو مغفل  
 أما الحب من أراك عيبك \* وشق عن جسم الكلام جيبك  
 وكان لا يرى ولا يحسب \* ودائماً ينطق بالصواب  
 فأطعمه من شئت على كلامك \* واقصص له بالقول عن مرامك  
 تراه يأتي النصح من فصوله \* وينسب الفرع الى أصوله  
 اذا قرأ اللفظ دورى معناه \* وأدرك الأساس من بناءه  
 يصلح ماشاء به عن مقدره \* وان يجيد شيئاً غلبه  
 ويحسن الايات في الترتيب \* ويضبط الحروف في التركيب  
 يأتي بحسنة مكان جملة \* وان يشأ غيرها بالجملة  
 ليكنه يندوان شاعراً \* بعين من يشهه الشيء يرى  
 بل دائم يذب عن كلامه \* وينسخ اللازم من ملامه  
 ان قلت هذا البيت معناه بعيد \* يقول كلاً انه بيت القصيد  
 وان تكن أظهرت عيباً غيره \* وبدل الدليل أبدي غيره  
 وفرمك ان تكن تنهيه \* ومال بالطبع لمن يحده  
 فلا يقال ان هذا شاعر \* ولو شج ينسب الابعاد  
 وقط لا تنفعه القواعد \* ولا تنفد عقله الفوائد  
 يصح في الجمل كأقدامسى \* ولو قرأ في كل يوم درسا  
 وكن من آمن بالنصيحة \* ورام من استأذنه تخلصه  
 وحضر العقول والمثولة \* وحفظ الفروع والأصولا

واكثر اطلاع على الادب \* كان من العرب اعادة العرب  
كان له على القوافي بملكة \* وقدرت بالغة ومدرسة

« روضة المدارس المصرية » - المجلد ٧  
- السنة السادسة ، الصفحات  
( ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ )

# نصوص

## ت. س. إلبوت

### النقدية

١٩١٨	- دراسات في النقد المعاصر -١
١٩١٨	- دراسات في النقد المعاصر -٢
١٩٢٠	- الناقد الكامل
١٩٢٠	- إمكانية مسرحية شعرية

#### دراسات في النقد المعاصر (١٩١٨)

[نشرت في مجلة The Egoist (حج ذاته) أكتوبر ١٩١٨]

١

تم ، على سبيل المثال ، منذ عصر مندل . بلدي أن العلم - كالأدب - يعتمد على الظهور ، عرضاً ، لرجل ذي عبقرية يكشف منهجاً جديداً . بيد أن ثمة كثيراً من الأعمال النافعة في العلم يؤديها رجال لا يعدون أن يكونوا بأربعين وحسن التعليم بما يكفي لتطبيق منهج . وفي الأدب يخلق أن يكون ثمة مكان للأشخاص ذوي القدرة المعادلة . ومع ذلك فإن ما نجده إنما هو مكتشفو مناهج ، تظل مناهجهم غير مدروسة ، وعدد لا حد له من الكادحين الأنام ، مازالوا يبحثون عن النظر الأدبي للحركة الدائمة أو حجر الفلاسفة Lapis Philosophicus

التعفن .

الذوبان ، الغسيل ، التصعيد ،

Cohobation ، التكليس ، استخدام المرحم ،

والثبات .

إننا معذبون إذا لمنا مثل هذه الطاقة المبددة . ينبغي أن يكون هناك أماكن خالية مشرفة للرجال الذين يودون أن يكتبوا عن الأدب ، دون أن يكون لهم «منهج» يوصلونه ، دون أن يكونوا

إن عمل الناقد يكاد يكون مستوعباً استيعاباً كاملاً في «الأنشطة المتكاملة» : المقارنة والتحليل . فكل من هذين النشاطين يتضمن صاحبه . وهما معا يمثلان السبيل الأوحى لتأكيد المعايير وعزل المزاي الفريدة للكتاب . ولدى الذهن الدوجماتيقي أو الكسول ، فإن المقارنة يقدمها الحكم ، والتحليل يجعل عمله التذوق . إن الحكم والتذوق ليسا إلا هوايات محتملة ، وليس جزءاً من العمل الجدي للناقد . ولئن أدى الناقد عمله المعمل أداء حسناً ، فإن فهمه يُعدّ برهانا على التذوق . ولكن عمله إنما يتم عن طريق الذكاء وليس الانفعالات . وسيتيم الحكم أيضاً في ذهن القارئ ، وليس في التهرير الصريح للناقد . وحيث يحكم أو يتذوق فإنه ببساطة (ربما عن اضطرار مشروع إلى توفير الوقت أو الفكر) يفقد حلقة في الإثبات .

إن النقد - كالفن الخلاق - هو ، على أنحاء متنوعة ، أقل نغماً من البحث العلمي . فمن ناحية ، ما كان التقدم العلمي - في أوروبا وأمريكا - ليبلغ مرحلته الراهنة لولا أنه مدون تماماً : لو أن نتائج أي تجربة مهمة في بلد من البلاد لم تتناول فوراً وتختبر ويتقدم عليها في كل بلد آخر . إن تحسناً كبيراً في هذا الصدد قد

الحرفي لكل من «يفخر» و«خصب» [حرفيا : حبلى] ، فضلا عن الحقيقة الماثلة في أن سرعة الفكر والخيال الخصب ليسا متصلين على نحو وثيق يسوغ الربط بينهما في جملة واحدة .

إن طبيعة الاستعارة بأكملها ، سواء كانت تلك العبارات المستهلكة الواردة أعلاه ، وتلك التي يمارسها مرديث عادة والسيد كريس في مواضيع أخرى ، علم لا يعرفه السيد كريس . ولو كان قد درس تاريخ اللغة في تعليمه القدي ، لربما كان قد أدرك نهايتها أن كل فكر وكل لغة قائمان ، في نهاية المطاف ، على بضع حركات فيزيقية بسيطة\* . إن الاستعارة ليست شيئا يطبق ، خارجيا ، من أجل تزيين الأسلوب ، وإنما هي حياة الأسلوب ، حياة اللغة . ولو أن السيد كريس أدرك كم أننا نعتد على الاستعارة اعتمادا كاملا ، حتى في التفكير المجرد ، لاقرب بأن كلا من عباراته المستهلكة آثار قديمة ، وأن الاستعارة الكرلايلية - المردئية زالتة .

إن الاستعارة الصحيحة تصف إلى قوة اللغة ، وتتيح بعضا من ذلك المتبحر الفيزيقي للغة الذي تعتمد عليه حياة اللغة . إن " في شركاقتها القوة استعارة مركبة ، لها هذا التأثير وكما هو الشأن في أغلب الاستعارات الجيدة ، فإنه لا يمكن أن تقول أين يلتقي المجازي والحرفي .

صدي الجبل ، يعمل شيئا ككلم ...

أرغم كائناتدي يعالجه على نحو سعي في الليل شياطين ...

إنه على النار له غطاء فضفاض ...

نقطة Seraglio ...

إن هذه مجرد تعبيرات مغربة . وهي ليست استعارات وإنما تشبيهات متكررة . والاستخدام الدائم لثل هذه الأشياء ليس تقوية للغة وإنما مجرد تخدير لها . ونستطيع أن نقول عن كل من كرلايل ومرديث إنها لم يسعها إلا بالقليل في جعل الإنجليزية أداة أقوى وأحلى وأكثر ثقلنا . لقد خدراها بالوان من الإسراف في العاطفية .

وأخيرا - يؤكد السيد كريس أن أسلوب مرديث إنما يتطلب وقدرات فكرية كبيرة . من الحق أن كرلايل - وهو كاتب تنمى مزياه ، بشكل مؤكد ، إلى السطح - قد اكتسب سمعة بالعمق ، عن طريق أسلوب مشابه . يتحدث السيد كريس عن «الفلسفة العميقة» لمرديث . يدعي أن أول واجب على الفيلسوف هو أن يكون واضحا ومنطقيا وبسيطا ، وعند ذلك يستطيع أن يدع العمق يعني نفسه . ولكن الحقيقة هي أن أغلب عمق مرديث رثاءة عميقة . إن ثالوث الدم والمخ والروح عنده قد

(بمصطلحات أقل صفلا) كتابا «خلاقيين» . قد تكون هناك مجموعة مشهود لها من الأدوات ، يمكن تعليم الناقدين كيف يستخدمها ، وبمجموعة متنوعة من النماذج المتعارف عليها التي يمكن تدريجه على إخراجها .

إن السيد ج . هـ . ا . كريس\* واحد من المنجمين المتأخرين . وهو يملك نشاطا وكفاءة مركزة ملحوظة ، ويعرف الكتاب - موضوعه - جيدا ، كما أنه مهتم بموضوعه . ولكنه لا يعرف ، إيجابيا ، ما الذي يريد أن يفعله . وعلى ذلك يعوزه اليقين ، بعض الشيء ، في محاولته القيام به . وهو لا يعرف : ما هي ، بالضبط ، الأسئلة الخاصة بشاعر أو روائي الجديرة بإجابة . ولم يتوقف لكي يتأمل مهمته قبل أن يشرع فيها . وهذا الافتقار إلى التدريب كثيرا ما يكون مسئول عن خروج ملاحظات عامة هي - بالنسبة للناقد - ضياع للوقت كلية . إلى أبعد في فصل مخصص لـ «فن» مرديث :

«الأسلوب هو الرجل ... إن من يملكون أي فردية على الإطلاق ، ويسمحون لهذه الفردية بالنمو ، لابد ... أن يصلوا إلى شيء فردي» .

إن السيد كريس يبحث عن أسلوب مرديث في ليلة بالغة الظلام ، دون أن يعرف ما الذي سيكون عليه «الأسلوب» عندما يجده . وتخوفه الخاطيء يؤكد ذاته إذ يتقدم إلى مسألة الأصالة . إن من أوتي حسا رهيفا بالأسلوب لابد أن يلاحظ - في أكثر الأحيان - عدم كفاية العبارة المستهلكة ، ويبحث عن مناهج أخرى للتعبير . وفي المحل الأول ، نجد أن الحس الرفيف بالأسلوب اكتساب أكثر منه منحة ، ولكن فلندع ذلك يمر . إن تفسيره لـ «العبارة المستهلكة» إنما تجلوه جملة التالية :

«ولا يكون الأمر كذلك إنما هو كسل روحي أكثر منه جبالا هو دقيق ، ولا ادعاء فيه» .

(لم يقول : كسل «روحي» ؟ ولكن فلندع ذلك يمر .) إن السيد كريس من الناحية الفعلية يقول إن «العبارة المستهلكة» ليست دقيقة ، وبلا ادعاء ، دائما . وملاحظتنا على ذلك هي أن العبارة المستهلكة هي على وجه الدقة المدعية ، وغير الدقيقة ، وأن هذا جزء من طبيعتها . إنها ليست مستهلكة لأنها قديمة ، وإنما لأنها ميتة . وهي ميتة لأنها فقدت معناها . وبمضي السيد كريس غرجا أمثلة لا شعورية عدة للغة الميتة . وهكذا نجد أنه :

«ما من أحد كان يفكر على نحو أسرع ، أوفخر بخيال أكثر خصبا (من مرديث)» .

إن النصف الأول من هذه الجملة حتى بما فيه الكفاية . وهو «دقيق» ، لا ادعاء فيه . أما النصف الثاني فتسبب ميت . إنه ليس دقيقا ، وهو متمسك بالادعاء . وقد نسي الكاتب المعنى

● إن كل هذا الحديث عن الكشبهات قد صيغ ، على نحو أكثر اقتدارا ، في كتاب رعي نى جومرون مشكلة الأسلوب probleme du style .

● جورج مرديث : دراسة لأعماله وشخصيته . تأليف ج . هـ . ا . كريس . [الناتشر ب . هـ . بالكل ، أكسفورد .



يكون تحليلًا عميقًا. وقد ترك الوضوح والانضباط لأفلاطون الذي تصور، حقًا، تشرعًا مشابهًا على نحو ما. إن الأسلوب الذي ينجح إلى المجاز المسرف إنما هو، ببساطة، أسلوب عقل كسول: وهو ما يستطيع أن يشهد به أي إنسان حاول أن يكتب جيدًا، وناضل الكسل. وإنها خسارة أن القدوة السيئة، أكثر من الكسل المركّز، هي التي أفضت بالسيد كريس إلى ممارسة العادات التي يمجدها.

## دراسات في النقد المعاصر (١٩١٨)

[نشرت في مجلة *The Egoist* (عج ذاته) نوفمبر/ديسمبر ١٩١٨]

٢

ميت. فليس، في أي من الحالتين، مسألة تقديم لكاتب جديد أو غير متقبل. أما عن فراهارين فمن المحقق أنه شاعر مرموق بما يكفي لجعله جديرًا بدراسة: أصوله ومؤثراته وأفكار مجتمعه وزمنه وعلاقته - كأحد أبناء الفلاندرز - بالشعر الفرنسي وبالبارناسيين والرمزيين - الجماعة التي كان السيد موكل عضوًا بارزًا فيها. السيد موكل هو أيضًا شاعر ذو صوت. وعلى ذلك فإنه حسن العدة. إن تسلسل مقالاته سيبري، وهي من حيث الشكل والأسلوب على السواء متفوقة على مقالة السيد كريس. وإهداؤه (الذي ينبغي الإقرار بأنه موجه إلى السيد جوس) يعلن عن محاولة لـ «دراسة الرجل من خلال العمل، والعمل من خلال الرجل». وقد التزم، على نحو متسق، بهذا الإعلان. لقد حاول، بنجاح ملحوظ، أن يقدم المزاج ويبتش. وبعض التعميمات التي يستخلصها في ثنايا المقالة أعدل وأضبط ما تقع عليه عادة في النقد الإنجليزي. إن الصفحات ٢٢ - ٢٥ تبذل أسطورة الصوفية الغلمنكية:

Emile Verhaeren est peu fait pour le mysticisme

والتفرقة بين فن السكينة *art de serenite* والفن التسمم بالآثرة *art ergoiste* على صفحات ٦٠ - ٦٣ شائقة. إن السكتاب يشتمل على كثير من قطع النقد والتفسير الممتازين. ومهما يكن من أمر، فإن السؤال هو ما إذا كان التركيب المركزي للمقالة (دراسة الرجل من خلال العمل، والعمل من خلال الرجل) صائبًا، وما إذا لم تكن النتيجة هي أن السكتاب إما سيبري أكثر مما ينبغي أو ليس سيبريًا بما فيه الكفاية، وما إذا لم تكن هناك وقائع ووثائق وصور أقل مما يلزم لسيرة، وانطباعات عن منظر فراهارين الداخلية والخارجية أكثر مما يلزم دراسة صاحبة لفنه. فعل سبيل المثال: إميل الشاب

Tous les mauvais gars de l'endroit le connaissaient bien; il avait noué commerce d'amitié avec eux et c'est lui, a présent, qui entraînait leur bande...

A Saint—Amand, l'Escaut n'a certes pas encore l'ampleur majestueuse... le planteureux pays de Waes... des bateaux passent... Beau decor pour l'enfance d'un poète...

ولكن السيد موكل يقاد، بوجه خاص، إلى دروب علم الأجناس العقيمة. ما من نهاية للفلامان والوالون، برغم أننا نرحب عن طيب خاطر بمزيد من التحليل لنمط الفن المرضي *maladif* (قارن مترلك وروندباخ) في بلجيكا، وعلاقته به الأزمة الفيزيقية التي أنتجت الأمسيات *les soirs* والسقوط *les flambeaux noirs* والمشاغل السوداء *les D'ebacés*. والواقعة المذكورة (ص ٥١) ومؤداها أن فراهارين «حور فيزيقيا» *physiquement transformé* شائقة.

والتعريف الوارد في إحتام ليس مرشدا: «فراهارين هو شاعر السطاقة البطولي» *Verhaeren est le poète héroïque de l'énergie* لئن كان فراهارين ذا طاقة فهذا مهم، ولكنه جزء من

ثمة أغراض ودوافع ومناهج مختلفة ممكنة في النقد. وبالنسبة لجمهرة القراء، فإن بعض التصنيف لهذه التوسعات خليق أن يكون مفيدًا: تصنيف يمكن القارئ من أن يقرر على الفور ما إذا كان ناقد من النقاد يحقق أي من وظائف النقد المشروعة، أو يحقق أكثر من واحدة، دون خلط. وإن لآلوي - يوما ما في المستقبل - أن أضع كتابا ملأنا عنوانه: مرشد إلى الكتب عديمة الجدوى، أعد بترتيب يمكن قارئه على الفور من رد أي كتاب جديد إلى فته. فليس الأمر مقصورا على أن ثمة كتب كثيرة ما كان بها حاجة إلى أن تكتب، وكتب أخرى كثيرة كانت تكتب على نحو بالغ الاختلاف، لو أن الكتاب والقراء استبقوا - بوضوح في أذهانهم - أنواع النقد الكثيرة المثل وغير المثل، والامكان أيضا توفير قدر كبير من التنبيد الراجع إلى التدخل. إنه لمن المرغوب فيه أن يقدرو رجال الأدب أكثر علما، وأن يكتب ذوو العلم إدراكات أدبية أشد حيوية. ولكن من المرغوب فيه أيضا أن يظل عمل المدرس والأدب متميزين. وسأعود إلى هذا التصنيف حالا بعد أن أفحص نموذجين آخرين من النقد المعاصر.

لقد غدا من الأقوال الشائعة منذ زمن مقالات أرنولد، على ما أفترض، أن الفرنسيين متفوقون علينا في كل نوع من الكتابة النقدية. ويفترض فيهم أنهم قد غموا معايير وبراعة في التفكير إلى حد غير معروف في هذا البلد. ها هنا، في كتاب السيد موكل\*، مقالة من المعقول أن نقارنها بمقالة السيد كريس. لقد كان السيد موكل معجبا بعمل فراهارين، ورغب في كتابة كتاب عنه. ودافعه يشترك في الكثير مع دافع السيد كريس. إن فراهارين، مثل مرديث، معروف بما فيه الكفاية، وهو أيضا

\* أليير موكل: إميل فراهارين *Emile Verhaeren*: باريس، نبضة الكتاب *La Renaissance du Livre* - وكتاب السيد كريس جورج مرديث راجعت في الشهر الماضي.

بما هو مهم فعلا في الأعمال الأقدم . ونستطيع أن نصف سائر تنوعات الكتابة النقدية الممكنة كما يلي :

١ - السيرة . يجعل بكتاب السيرة أن يعرف الكثير عن فن موضوعه ، إذا كان الموضوع فنانا . ولكن هدفه الرئيسي هو أن يقدم وقائع وأن يعالج اتجاه موضوعه إزاء فنه . وهذا هو عمل الدرس العلمي .

٢ - النقد التاريخي . ومن أمثله عمل سانت - بوف . وقد يكون هذا تفكيكا وهذا ما إلى حد كبير ، يتبع نحو الأفكار وتحققها . وهو ليس ذا دلالة مباشرة للعامل الحي ، ولا هو مضي مباشرة بالمشكلات الاستطيقية .

٣ - النقد الفلسفي . ومن أمثله أرسطو وكرودرج . وهو خطر لكنه أحيانا تحطيط نافع للأصول ، الخ . . والعذر الوحيد لمحاولة هو الذكاء غير العادي على نحو بالغ .

ثمة أيضا النقد الذي لا يستخدم العمل أو المؤلف موضوع الحديث إلا نقطة انطلاق وهذا ما تبره رؤية شائقة للعالم . ولم أذكر نقد عمل السيد بوند ودرين ، الخ . انظر أعلاه *Vide* *Supra* .

وأخيرا ثمة أعمال متفرقة من الدرس العلمي ، وشروح ، وتنقيحات ، وتواريخ لـ «الأجاس» أذكرها لأن كتابها كثيرا ما يظنون من اللازم أن يدرسوا قدرا كبيرا من النقد الأدبي غير البار . وكثيرا ما يبدو هذا «النقد» أن يكون بديلا لقراءة القارئ العمل الأصلي . وقد أتيت في مؤرخا أن أخصص عددا من الكتب لعلاج الأدب الإيزابيئي ، وبديت غالبيتها إما من نافلة القول ، أو متضمنة على نحو غليظ . وأقدم ، على سبيل البرهان ، تعليقات على قلة من أشهر هذه الكتب في لفتنا :

سوينبرن ، عصر شكسبير : لا يتجوى على معلومات ، ولا ينقل انطبعا واضحا عن الكتاب المسرحيين قيد المناقشة . فيه بضع مقتطفات مرموقة . ليس بالدرس ولا بالنقد .

ساموندرز ، أسلاف شكسبير : طويل إلى حد السخف . يشتمل على قدر من المعلومات البسيطة عن الفترة ، ولكن صاحبه ظن أن من المرغوب فيه أن يحكي قصة كل مسرحية شافته .

بواس ، أسلاف شكسبير : يكشف عن الرذيلة الذرية اللسان نفسها . إن دكتور بواس واحد من أبرع الدارسين الأحياء في هذه الفترة ، ولكن الوقائع الواردة في هذا الكتاب كان يمكن أن تكثف في كتيب صغير . والنقد الأدبي فيه لا يؤبه له .

شلنج ، المسرحية الإيزابيئية : أكثر هذه الكتب إرهافا . كان ينبغي أن يكتب على شكل جداول ، وقائمة بالمسرحيات مع التواريخ ، الخ . .

بدني أنه قد كان يعمل بسوينبرن أن يعرف خيرا من ذلك ؛ وكان يجعل بسائر الكتاب أن يقوموا بدرس جيد دون نقد ، وكانت الحاسة النقدية تعزى إليهم . ربما كان الغلط الكبير هو أن

سيرته الفسيولوجية . ولئن كان معجبا بالطاقة ، فليس في هذا كبير مزية . وأظن أن السيد موكل يسىء تطبيق كلماته عندما يقول (ص ٤٧) إنه ويكاد يكون القانون الوحيد (لفن فراهيرن) هو البحث عن الحلدة . فثمة سبل كثيرة لبلوغ الحلدة ، وفراهيرن في أحوال كثيرة لا يسعى إلا وراء العنف . لقد كان شاعر صورة ، كتب بعض صفحات مرموقة عن المناظر الطبيعية الفلمنيكية ، ولكنه اختفى فيها بعد في تزيد هوجو اللفظي . ولم يكن فراهيرن مبتدعا مهما في تكتيك النظم .

إن الكتاب عمل معتد من الدرجة الثانية . وهو ناقص في مقارناته ، وغير ناجح إلا في التحليل أحيانا ، ولا يقول بحال من الأحوال الكلمة الأخيرة عن مكان فراهيرن في الأدب . وغلطته الجذرية هي أنه يخلط السيرة بدراسة من فراهيرن . ومهما يكن من أمر ، فإن هذا النمط شائع ، والحق أنه يمارس في فرنسا على نحو أكثر اعتدالا منه في إنجلترا .

ثمة منهج آخر بالغ الاختلاف هو منهج السيد بوند\* . سواء وافقنا على آرائه أو لم نوافقها ، فإننا نستطيع أن نكون دائما على ثقة من أنه في أقواله الجوزية والشاردة لا يمكن أن يصرف ، بأى عذر ، عن المشكلة الأدبية الرئيسية ، وأنه معنى دائما بالعمل الفني وليس بالأوهام المعارضة فقط . هذه مزية نادرة جدا . إن كتاباته هي تعليقات يمارس على فنه والقون المتصلة به ، وليس لدينا من هذا النمط إلا القليل جدا ذو القيمة الباقية منذ مقدمات دريدن . ليس هناك من هو أبعد منه عن التشويق الأثري ، أو أبعد عن التشويق الهدام : إنه يدخر اهتمامه للأعمال التي يعدها جيدة ، ولذلك الجزء منها الذي يعده باقيا . ولكن الأبرز من حماسه لكتاب بعينهم حماسه للكتابة الجيدة . إن اتساع نطاق ذوقه مبرر لإلحاحه على التكتيك : فدراسة التكتيك هي وحدها التي تستطيع أن توسع من فهمنا لأنماط الفن المختلفة ، لأن امتياز التكتيك (وفي أغلب الأحيان : التكتيك المتباين كلية) هو الشيء الوحيد الذي تشترك فيه كل أنماط الفن .

يلاحظ السيد بوند : «إن كل ما يسع الناقد أن يقوم به للقارئ ، أو الجمهور ، أو المتفرج ، هو أن يركز في بؤرة نظره أو سمعه» . من الحق أن إذا لم يفعل الناقد هذا ، فإنه لا يفعل شيئا . بيد أنه حتى السيد بوند يبالغ ما هو أكثر . ينبغي أن يقضى بالقارئ إلى أن يرى بنفسه . وفي النهاية ليس بوسع المرء إلا أن يقضى به إلى الآلة الأدبية ، ويوسء إليها ، ولكن ثمة مراحل عدة قد يشوق الناقد عندها أو يستمر . ولكن أقيم نقدا السيد بوند إنما هي ملاحظاته على ممارسة الفنون المتنوعة ذاتها .

إن ملاحظات العامل على العمل تشكل واحدا من أقوم أنماط النقد . قل من الكتاب الحلائين من لديه أي شيء شائق يقوله عن الكتابة ، أو عن أسلافه ، بيد أنه يجب أن يكون لديه الحس

كل النقاد تقريباً يحفظون بمثل أعلى رسمي ما عن «النقد» بدلاً من أن يكتبوا - ببساطة وعلى نحو متحدثي - ما يظنون .

### النقاد الكامل (١٩٢٠)

"Eriger en lois ses impressions personnelles,

c'est le grand effort d'un homme s'il est sincère"

Lettres à Amazone.

« أن يقيم انطباعاته الشخصية على شكل قوانين - ذاك هو الجهد الكبير للإنسان إذا كان خلاصاً . رسائل إلى الأمازون .

لعل كولردج أن يكون أعظم النقاد الإنجليز ، وقد كان - بمعنى من المعاني - آخرهم . فبعد كولردج يحيى ماثيو أرنولد ، ولكن أرنولد - كما سيقر الجميع ، فيما أظن - كان داعية للنقد أكثر منه ناقداً ، ومروجاً للأفكار أكثر منه خالقاً لها . ويقدر ماتنزل هذه الجزيرة جزيرة ( فإننا لسنا أقرب إلى القارة من معاصري أرنولد ) فيسقط عمل أرنولد معها ، لأنه مازال قطعة عبر القناة ، وسيظل متمسكاً بحسن الإدراك دائماً . ومنذ حاول أرنولد أن يقوم بنى جلده ، سار النقد الإنجليزي في اتجاهين : وحيداً ، لاحظ حديثاً ناقداً مبرز في مقالة بإحدى الصحف « أن الشعر هو أعلى صور النشاط الذهني درجة من التنظيم » أدركنا أن ما نقرؤه ليس بكولردج ولا أرنولد . فليس الأمر مقصوداً على أن لكتبي « التنظيم » و « النشاط » ، إذ تردان معاً في هذه العبارة ، توحيان إيماء غامضاً مألوفاً بذلك المصطلح العلمي الذي يسم كتاباتنا الحديثة ، وإنما نحن نجد هنا أن الكاتب يطرح أسئلة ما كان كولردج أو أرنولد ليسمحان للمره بأن يطرحها . فكيف يتبنى ، على سبيل المثال ، أن يكون الشعر « أعلى درجة من التنظيم » من الفلك أو الطبيعة أو الرياضيات الخالصة التي تخال أنها ، من حيث علاقتها بالعالم الذي نأمرها ، نشاط ذهني « أعلى درجة عالية من التنظيم » ؟ ويستمر ناقداً قاتلاً ، بحالته الشوفيق والصدق : « إن مجرد أسطر من الكلمات ، تلقى كيقع من اللون على قماش خال ، قد تثير الدهشة ... غير أنها لا تكون ذات دلالة ، من أي نوع ، في تاريخ الأدب » . قد تكون العبارات التي اشتهر بها أرنولد أكثر ما اشتهر غير كافية ، وقد تثير من الشكوك أكثر مما تزيل . غير أنها تكون عاقلة على شيء من المعنى ، وإذا كانت عبارة « أعلى صور النشاط الذهني درجة من التنظيم » هي أعلى درجات التنظيم الفكري الذي يقدر عليه النقد المعاصر ، كما يتمثل في مثل بارز له ، فإننا تنتهي إلى أن النقد الحديث في حالة تدهور .

ويمكننا أن ندخر الداء اللفظي الذي لاحظناه فيما سبق ،

للتشخيص فيما بعد ، إنه ليس داء يعاني منه السيد آرثر سايونز ( لأن المقطف ليس ، بطبيعة الحال ، مأخوذاً من السيد سايونز ) معاناة شديدة . فالسيد سايونز يمثل الاتجاه الآخر : إنه يمثل لما يدعى دائماً « بالنقد الجمالي » أو « النقد الانطباعي » . وهذا الشكل من النقد هو ما أتوى أن أفحصه على الفور . إن السيد سايونز ، ذلك الحليفة التقدي لباير ، وسوينبرن جزئياً ، ( وإحال أن عبارة « ملولاً أو نادماً » هي القاسم المشترك بين هؤلاء الثلاثة ) هو « الناقد الانطباعي » . فهو الذي يمكن أن يقال عنه - إن أمكن أن يقال ذلك عن أحد - إنه يكشف عن ذهن حساس ومثقف نتيجة لتراكم مجموعة متنوعة من الانطباعات من كل الفنون ومن عدة لغات - إزاء « موضوع » . ويمكن أن يقال عن نقده - إن أمكن أن يقال ذلك عن نقد أحد - إنه يكشف لنا ، كما تكشف الشريحة ، عن سجل صادق لانطباعات أكثر عدداً أو أكثر رهاقة من انطباعات الشخصية ، كما وقعت على ذهن أكثر حساسية من ذهننا . ونحن نلاحظ كذلك ، أن هذا السجل تفسير أيضاً ، وترجمة . لأنه لا بد له ، هو ذاته ، أن يفرض علينا انطباعات ، وهذه الانطباعات تلحقها النقد بقدر ما يتلقاها . ولست أقول لتوى ، إن هذا هو السيد سايونز ، وإنما هو الناقد « الانطباعي » ، والناقد الانطباعي هو الذي يفترض فيه أن يكون السيد سايونز .

وبين بدى مجلد نستطيع أن نخبره<sup>(١)</sup> . إن عشرة من هذه المقالات الثلاث عشرة تعالج مسرحيات مفردة لشكسبير ، وعلى ذلك فإنه يكون من العدل أن نأخذ واحدة من هذه المقالات العشر نموذجاً لمحتويات الكتاب :

« إن أنطوني وكليوباترا » هي ، فيما إخال ، أفن مسرحيات شكسبير جميعاً ... »

ويتأمل مستر سايونز في أن كليوباترا هي أفن النساء قاطبة :

« إن الملكة التي تنتهي بها أسيرة البطالة كانت نجمة الشعراء ، نجمة مشهورة تلقى بضوئها المنحوس ، من هوراس وبروبيتوس إلى فيكتور هيجو ، ولم تكن كذلك بالنسبة للشعراء وحدهم ... »

وإننا نستسلم : لم هذا ؟ إذ تأتي إلى صفحة عن كليوباترا ، وعن إمكان كونها أصل سيدة السوناتات السمراء . ونحن نجد ، تدريجياً ، أن هذه ليست مقالة عن عمل فني ، أو عمل من خلق الذهن ، وإنما السيد سايونز يعيش عبر المسرحية ، مثلاً قد يعيشها امرؤ في المسرح ، يحكي ويعلق :

« إن كليوباترا ، في أيامها الأخيرة ، تمثل رفعة من نوع معين ... فهي تؤثر أن تموت ألف مرة ، على أن تعيش لتكون أضحوكة وموضع احتقار في أفواه الرجال ... إنها امرأة حتى النهاية ... ومن ثم تموت ... وتنتهي المسرحية بلحمة من الشفقة الجادة ... »

وإن انطباعات السيد سايونز ، حين تقدم على هذا النحو الأقرب إلى الظلم ، ومتزعة كاوراق خرزوفة ، تنتهي إلى أن

وليس هذا النمط نادرا ، برغم أن السيد سامبونز أكثر تفوقا بكثير من أغلب من يتتبعون إليه . إن بعض الكتاب يتبعون أساسا إلى النمط الذي يكون رجعه زائدا على التنبه ، والذي يصنع شيئا جديدا من الانطباعات ، ولكنه يعاني من نقص في الحيوية ، أو عائق غامض ، يمنع الطبيعة من أن تسير في مجراها . إن حساسيتهم تغير الموضوع ، ولكنها لا تجوره قط . ورد فعلهم هو ذلك الذي يقوم به الشخص الانفعالي العادي ، حين يتطور بدرجة غير مألوفة . ذلك أن هذا الشخص الانفعالي العادي ، حين يجبر عملا فنيا ، يكون له رد فعل نقدي وخلق مختلط . ويكون رد الفعل هذا مكونا من شروح وآراء ، وكذلك من انفعالات جديدة ، تنطق على حياته الخاصة دون وضوح . إن الشخص العاطفي ، الذي يستثير فيه العمل ألفى كل ضروب الانفعالات التي لا صلة لها بذلك العمل الفني ، وإلما أنه مصادفات الارتباطات الشخصية هو فنان غير مكتمل . ذلك أنه في الفنان نجد أن هذه الإعجابات التي يوحى بها العمل الفني ، والتي هي شخصية على نحو صرف ، تندمج في كثرة من الإعجابات الأخرى من خبرات متعددة ، وتؤدي إلى خلق شيء جديد ، لا يعود شخصا خالصا بعد ، لأنه قد غدا ، هو نفسه ، عملا فنيا .

وإنه ليكون من الطيش أن نخمن ، وربما كان من المحال أن نقرر ، ما الشيء الذي لم يتحقق في شعر السيد سامبونز . الجذب ، ومن ثم فاض على ثروه النقدي . ومن المحقق أننا نستطيع أن نقول إن دائرة الانبعاث والتعبير اكتملت في شعر سوينرين ، وإن سوينرين - بالتالي - تمكن في نقده من أن يكون أقرب إلى النقاد من السيد سامبونز . ويؤكد هذا بلحمة عن السبب في أن الفنان - كل في نطاق حدوده الخاصة - يمكن أن يعتمد عليه ، في أكثر الأحيان ، كناقذ : فإن نقده سيكون نقدا ، وليس إشباعا لرغبة في الخلق مكتوبة - وهو ما يحتمل أن يتدخل على نحو قاتل في عمل أغلب الأشخاص الآخرين .

وقبل أن ننظر في كنه الرجح النقدي الأمثل للحساسية الفنية ، ومدى كون النقد « شعورا » ومدى كونه « فكريا » ، ونوع « الفكر » الذي يسم به فيه ، فقد يكون من المفيد لنا أن ننحس قليلا ذلك المزاج الآخر ، البالغ الاختلاف ، عن مزاج السيد سامبونز ، والذي تخرج منه تعميمات من ذلك النوع الذي أوردناه ، قرب بداية هذه المقالة .

## ٢

“L'écrivain de style abstrait est presque toujours un sentimental; du moins un sensitif. L'écrivain artiste n'est presque jamais un sentimental, et très rarement un sensitif” Le Problème du Style.

إن الكاتب صاحب الأسلوب المجرد فيوشك أن يكون عاطفيا على الدوام أو على الأقل كاتبًا حساسًا . أما الكاتب الفنان فيوشك ألا يكون كاتبًا عاطفيا أبدا . ومن أندر الأشياء أن يكون

نثبه نمطا شائعا من المحاضرات الأدبية الشعبية ، حيث تعاد رواية قصص المسرحيات أو الروايات ، وتوضح دوافع الشخصيات ، وبذلك يغدو العمل الفني أسير على المبتدئ ، ولكن هذا ليس علة انجذاب السيد سامبونز إلى الكتابة . فالسبب الذي نجد من أجله أن ثمة شبهة بين مقالته وهذا الشكل من التعليم هو أن « أنطون وكلوياترا » مسرحية ، نعرفها جيدا ، ولدنيا ، على ذلك ، انطباعاتنا الخاصة عنها . إننا نستطيع أن نرضى أنفسنا بانطباعتنا الخاصة عن الشخصيات وانفعالاتها ، ونحن لا نجد أن انطباعات شخص آخر ، مهما تكن حساسة ، بالغة الحظ من الدلالة . بيد أننا إذا كنا نستطيع أن نسترجع ذكرى الفترة التي كنا نجعل فيها الرمز بين الفرنسيين ، والتفتنا فيها بكتاب « الحركة الرمزية في الأدب » لتذكرنا أن ذلك الكتاب كان مدخلا إلى مشاعر جديدة غامضة وكشفنا . وعندما نقرأ فرلين ولافورج ورامبو ، ثم نعود إلى كتاب المستر سامبونز ، فقد نجد أن انطباعاتنا تختلف عن انطباعاته ، وربما لا يكون الكتاب ذا قيمة باقية للقارئ ، ولكنه قد أفضى إلى نتائج باقية الأهمية بالنسبة له .

ليست المسألة هي ما إذا كانت انطباعات السيد سامبونز « صادقة » أو « زائفة » ، ذلك أنه على قدر ما يمكنك أن تعزل « الانطباع » ، أو الشعور الخالص ، فإنه لا يكون ، بطبيعة الحال ، صادقا أو زائفا . فالنقطة هي أنك لا توقف قط عند الشعور الخالص ، وإنما يتخذ رجلك أحد شكلين أو هو كما يفعل السيد سامبونز على ما اعتقد - يكون خليطا من هذين الشيين . وفي اللحظة التي تحاول فيها أن تضع الانطباعات في كلمات ، فإنك إما أن تبدأ أن تحلل وتبني ، أن « تقيم على شكل قوانين » “eriger en lois” أو أنت تبدأ في خلق شيء آخر . وبما له دلالة أن سوينرين الذي ربما يكون مستر سامبونز قد تأثر بشعره في وقت من الأوقات إنما هو شخص في شعره ، وشخص آخر مختلف في نقده ، إلى هذا المدى ؛ فهو في هذه الإناحية وحدهما : يشيع دافعا مختلفا ، ينقد ويشرح ويرتب . قد تقول إن هذا ليس نقد ناقد ، وإنه وجداني وليس ذهني - برغم أن هناك راين في هذا الصدد - بيد أنه يسير في اتجاه التحليل والتركيب وبداية لـ « الإقامة على شكل قوانين » “eriger en lois” وليس سيرا في اتجاه الخلق . وهكذا استنتج أن سوينرين وجد منفذا كافيا لدوافعه الخلاقة في شعره ، ولم يضطر أي شيء من هذا الدافع أن يرتد إلى ثروته النقدي . إن أسلوب هذا الأخير إنما هو أسلوب ثري تماما ، ونثر السيد سامبونز أقرب كثيرا إلى شعر سوينرين منه إلى ثروته . وإلى التحليل - رغم أن تفكير المرء هنا يتحرك في ظلمة كاملة تقريبا - أن السيد سامبونز قد حركه ، وأثرت فيه بعمق ، قراءاته أكثر مما كان الشأن مع سوينرين الذي كان يستجيب - بالأحرى - عن طريق نوبة إعجاب تنفجر منه عنيفة ومباشرة وشاملة ، ولكن ربما دون أن تحدث فيه تغيرا داخليا . إن جيشان السيد سامبونز يكاد يصل ، وإن لم يصل تماما ، إلى نقطة الخلق ، وأحيانا ما تحجب قراءاته انفعالاته ، لتنتج شيئا جديدا ، ليس هو بالنقد ، ولكنه أيضا ليس دفعة الخلق وقذفه وميلاده .

كاتباً حساساً - مشكلة الأسلوب .

يتحدث عنه ، أو لم يكن . ونحن حين لا نعرف ، أو حين لا نعرف بما فيه الكفاية ، نميل دائماً إلى أن نحل الانفعالات مكان الأفكار . إن الجملة التي أوردها كثيراً في هذه المقالة ، تصلح لأن تكون مثالا لهذه العملية صالحة غيرها ، ومن المفيد أن نقارن بالعبارة الانتاحية في كتاب التحليلات الثانية ، فليست كل المعرفة فقط - وإنما أيضاً كل شعور - كامنة في الإدراك الحسى . ومبتكر الشعر يوصفه أعلى صور النشاط الذهني درجة من التنظيم لم يكن مشغولاً بالإدراك الحسى عندما ألف هذا التعريف ، ولم يكن لديه ما يعيه سوى انفعالاته الخاصة عن الشعر . لقد كان في الحقيقة ، متغمساً في نشاط ، مختلف تماماً ، لا عن نشاط السيد ساميوز فحسب ، وإنما عن نشاط أرسطو أيضاً .

إن أرسطو شخص عانى من أنه قد تشبث بشخص لا يجب أن يعدوا من حواريه قدر ما يجب أن يغدوا من أشياء . وبينى ألا يبق المرء بصلاية في تقبل أرسطو بروج الكتب المنزلة لأن هذا معناه أن نفقد قوته الحية بأكملها . لقد كان في المحل الأول رجلاً ليس ملحوظ الذكاء فحسب وإنما عالمي الذكاء : إن الذكاء العالمى معناه أنه كان يستطيع أن يطبق ذكاه على أى شيء . إن الذكاء العادى لا يصلح إلا لفئات معينة من الموضوعات ، فرجل العلم اللازم - إذا كان شغوفاً بالشعر أساساً - قد يصدر أحكاماً سحرية : أنه قد يجب شاعراً لأنه يذكره بنفسه أو شاعراً آخر لأنه يعبر عن انفعالات تحظى بإعجابها ، وقد يستخدم الفن - في الحقيقة - مخرجاً للأشياء التي هو مشغول إلى قمعها في ميدان تخصصه . غير أنه لم يكن على أرسطو أن يشبع شيئاً من هذه الرغبات المشوبة بالشواوب ، ونجد أنه في أى ميدان من الاهتمامات كان ينظر فقط ، وبشبات ، إلى الموضوع . وهو في رسالته الوجيزة والمتورة يقدم مثلاً خالداً - لا لقوانين ولا لمنهج ، حيث إنه ليس هناك منهج غير أن تكون شديد الذكاء ، وإنما هو مثال للذكاء نفسه ، إذ يعتمد بخفة إلى تحليل الإحساس حتى يصل إلى نقطة المبدأ والتعريف .

ولم يكن أرسطو هو نموذج النقد حتى القرن التاسع عشر بقدر ما كان هوراس كذلك . إن قاعدة من النوع الذي يقدمه لنا هوراس أو بولوليست لا تحليلاً ناقصاً . فهي تلوح كقانون أو قاعدة لأنها لا تلوح في أكثر صورها العمومية : وإنما هي تجريبية . ونحن عندما نفهم الضرورة - كما كان سينوزا يعلم - نفقد أحراراً ، لأننا نقبل . والنقاد الدوجماتيقي الذين يضع قاعدة أو يؤكد قيمة إنما يترك عمله ناقصاً . ذلك أن أمثال هذه التعريفات يمكن في أغلب الأحيان أن تبرز على أساس أنها توفير الوقت ولكن النقاد لا ينبغي في المسائل ذات الأهمية القصوى أن يعتمدوا على الإكراه ولا ينبغي له أن يحكم بأن هذا أسوأ أو أحسن . عليه ببساطة أن يجلو الأمور ويصدر القارئ الحكم الصائب بنفسه .

ومرة أخرى ، نجد أن الناقد والتكتيكي ، الخالص - أى الناقد الذي يكتب ليشرح جيداً أو لينقل درساً ما إلى محاسن أحد الفنون - لا يمكن أن يدعى ناقداً ، إلا بالملء الضيق لهذه

إن التقرير الذي أورده ، والذي يقول بأن الشعر هو أعلى صور النشاط الذهني درجة من التنظيم ، يمكن أن يعد نموذجاً للأسلوب التجريدي في النقد . فالتفرقة المشوشة التي توجد في أغلب الأذهان بين المجرد ، والعينى ، لا ترجع إلى الحقيقة المتجلية في أن ثمة تغطين من الأذهان ، أحدهما تجريدي والآخر عينى ، قدر ما ترجع إلى وجود غط آخر من الأذهان ، هو النمط اللفظي أو الفلسفى . يدعى أى لا أضمر بقول هذا أى إدانة عامة للفلسفة وإنما أنا أستخدم ، في هذه اللحظة ، كلمة و فلسفى ، بحيث تغطي العناصر غير العلمية في الفلسفة ، أو تغطي - في الحق - القسم الأكبر من الحصة الفلسفية للمائة عام الأخيرة . إن ثمة طريقين يمكن بهما للكلمة أن تكون وتجريدية . فقد يكون لها (كلمة و نشاط و على سبيل المثال ) معنى لا يمكن إدراكه عن طريق التوصل إلى أى حاسة من الحواس ، وقد يتطلب إدراكها استبعاداً متعمداً لأقصة الخبرة البصرية أو العضلية ، وهو ما يظل مجهوداً من مجهودات الخيال . إن كلمة و النشاط و خليفة بأن تعنى لدى العالم المدرب ، إذا هو استخدمها ، إما لأشياء البنية ، وإما شيئاً أشد دقة من أى شيء توحى به هذه الكلمة إليها . وإذا كان لنا أن نقبل بعض ملاحظات باسكال والسيد برتراند رسل عن الرياضة ، فسنقول إننا نعتقد أن الرياضى يعالج موضوعات - إذا سمح لنا بأن ندعوها كذلك - تؤثر في حساسيته . وأثناء جزء كبير من التاريخ كان الفيلسوف يحاول أن يعالج موضوعات يعتقد أن لها الدقة نفسها التي تتسم بها موضوعات الرياضى . وأخيراً جاء هيجل . ولئن لم يكن أول أنصار منهجة الانفعالات ، فقد كان يقينا أكبرهم ، يعالج الانفعالات كما لو كانت موضوعات محددة ، أثارت هذه الانفعالات . وقد عد أتباعه - كقاعدة - أن من المسلم به أن للكلمات معاني محددة ، وتساووا مبدأ الكلمات إلى أن تصبح انفعالات غير محددة . ( وليس في وسع من لم يكن حاضراً ، أن يتخيل مدى العقيدة في لهجة الأستاذ يوكون وهو يلقى المنضلة بقبضته ، ويسأل : ما الروح ؟ الروح هي ( Was ist Geist ? Geist ist ) - ولو كانت العقيدة مقصورة على الفلاسفة المحترفين لا كان ثمة ضرورة . ولكن فساده قد امتد لى نطاق بعيد المدى . قارن لاهوتياً أو متصوفاً وسيطاً أو قارن واعظاً من القرن السابع عشر بآى موعظة ( ليبرالية ) منذ شلايرماخسر ، وستلاحظ أن الكلمات قد تغير معناها . إن ما فقدته مؤد ولكن ما ربحته غير مؤد .

إن التراكمات الكبيرة للمعرفة - أو ، على الأقل للمعلومات - في القرن التاسع عشر كانت هي السبب في جعل يعادل ما ذكرناه اتساعاً . فعندما يكون هناك مثل هذا القدر الكبير مما ينبغي معرفة ، وعندما يكون هناك مثل هذا العدد الكبير من مبادئ المعرفة ، حيث تستخدم الكلمات نفسها بعمان مختلفة ، وعندما لا يعرف كل إنسان سوى القليل عن أشياء بالغة الكثرة ، تزداد صعوبة إدراك أى إنسان ما إذا كان عارفاً بما

جمع إلى حد ملحوظ بين الحساسية واللوزعية والحس بالحقيقة والحس بالتاريخ وقوة التعميم .

ونحن نفترض أن لدينا ملكة حساسية أعلى . ولدى الحساسية الواسعة والعميقة ، لاتغنى القراءة مجرد مرعى أوسع نطاقا . فليس هناك مجرد تزايد لفهم ، يترك الانطباع الأصل الحاد بلا تغيير . إن الانطباعات الجديدة تعدل الانطباعات المتلفعة من الموضوعات التي عرفت . والانطباع بحاجة إلى أن يتجدد على نحو مستمر ، بانطباعات جديدة ، لكي يعيش أساسا ، وهو بحاجة إلى أن يتخذ مكانه في نسق للانطباعات . ويمنح هذا النسق إلى أن يفصح عنه في تقرير معمم للجمال الأدبي .

هناك على سبيل المثال عدة أبيات وثلاثيات متناثرة في « الكوميديا الإلية » بوسعنا أن نصل حتى بالقارئ المبتدئ ، والذي لا يعرف إلا جذور اللغة بما يكفي لأن يميل المعنى إلى انطباع بجمال طاع . وقد يكون هذا الانطباع من العمق إلى الحد الذي لا يتمكن معه أي دراسة وفهم تأليين من تعميقه ، غير أن الانطباع يكون ، عند هذه النقطة ، انفعاليا : فالقارئ ، في غمرة الجهل الذي نفترضه ، عاجز عن أن يميز الشعر من الحالة الانفعالية التي اتارها فيه الشعر ، وهي حالة لاتعدو أن تكون انغماسا في انفعالاته الخاصة . إن الشعر قد يكون منها عارضا . وغاية المتعة الشعرية إنما هي تأمل صرف ، تزال منه كل مصادفات الوجدان الشخصي ، وبهذا نرسى إلى أن نرى الموضوع على حقيقته في الواقع ، ونجد معنى لكلمات أرنولد . وبدون مجهود ، هو بمثابة مجهود عقل إلى حد كبير ، نجزع عن أن نصل إلى هذه المرحلة من الرؤية : الحب العقل لله :

amor intellectualis Dei

وقد تلوح هذه الاعتبارات ، إذ تصاغ بهذا الشكل العام ، أقوالا متداولة . ولكني أخال أن من المناسب دائما أن نوجه النظر إلى الحرافسة الكسول التي تقول بشأن التذوق شيء « النقد » الذهني شيء آخر . إن التذوق ، في علم النفس الرائع ، ملكة ، والنقد ملكة أخرى ، ومهارة جديدة تقيم صفقات نظرية على مدركات المرء أو مدركات غيره . وعلى النقيض من ذلك نجد أن التعميم الحقيقي ليس شيئا مفروضا على تجمع المدركات من فوق ، وذلك لأن المدركات - في الذهن المتذوق تذوقا حقيقيا - لاتترام على شكل كتلة ، وإنما تشكل نفسها على صورة تركيب ، والنقد تقرير باللغة لهذا التركيب . إنه تنمية للحساسية . ومن ناحية أخرى نجد أن النقد الأدبي هو ذلك الذي ليس سوى تغيير في الانفعالات . والأشخاص الانفعاليون - كسماسرة البورصة والسياسيين ورجال العلم - يضع أناس آخرين عن يغبطن أنفسهم على أنهم غير انفعاليين - يكرهون أو يعجبون بعظمة الكتاب كسينيوزا وستندال بسبب « بروهم » .

لقد أزم كاتب هذه المقالة نفسه ، ذات مرة ، بقول مؤداه أن « الناقد الشاعر ينقد الشعر لكي يخلق شعرا » . وهو الآن

الكلمة . إنه قد يخلل مدركات حسية ، أو وسائل إثارة مدركات حسية ، ولكن هدفه محدود ، وليس هو الممارسة المنزهة عن الغرض للعقل . إن ضيق الهدف يسهل رصد مزية العمل أو ضعفه . وحتى هؤلاء الكتاب ، لا يوجد منهم سوى عدد بالغ القلة - بحيث إن « نقدمهم » عظيم الأهمية ، وفي نطاق حدوده - حسنا هذا عن كاميرون . فدرابدين أكثر منه تنزها عن الغرض بكثير : وهو يبين عن ذكاء حر كبير ، ومع ذلك نجد أنه حتى درابدين - أو أي ناقد أدهم من القرن السابع عشر - ليس بالذهن الحر تماما إذا قورن مثلا بذهن من نوع ذهن لاروشفوكو . فثمة دائما اتجاه إلى التشريع أكثر منه إلى البحث ، اتجاه إلى تنقيح القوانين المقررة ، بل قلبها ، ولكن بهدف إعادة البناء من المواد نفسها ، والذهن الحر هو ذلك الذي يكون مكرسا للبحث تماما .

ومرة أخرى نجد أن كولردج الذي كانت قدراته الطبيعية وبعض إنجازاته ألع فيها يمتثل من قدرات أي ناقد حديث آخر لا يمكن أن بعد ذكاء حرا تماما . وطبيعة القيد في حالته مختلفة تماما عن تلك التي كانت تحد نقاد القرن السابع عشر ، وأشد شخصية بكثير . لقد كانت اهتمامات كولردج الميتافيزيقية صادقة تماما ، وكانت - كأغلب الاهتمامات الميتافيزيقية - مسألة تتعلق بالوجدان . غير أن الناقد الأدبي لا يجب أن يكون له انفعالات غير تلك التي يثيرها فيه العمل الفني فوراً - وهذه الانفعالات ( كما أشرت ) ، ربما لم يكن من الواجب ، إذا كانت سليمة ، أن تدعى انفعالات على الإطلاق . إن كولردج ميال إلى أن يستمع ببيانات النقد علرا ويثير الشك في أنه قد صرف إلى مطاردة ميتافيزيقية . ولا يلوح دائما أن غايته هي العودة إلى العمل الفني بإدراك زائد واستمتاع منعق ، لأنه أشد وعيا . إن مركز اهتمامه متغير ، ومشاعره تشوبها الشواذب . إنه أكثر « فلسفية » ، بالمعنى الانتقاصي لهذه الكلمة ، من أرسطو . ذلك أن كل ما يقوله أرسطو يخلو الأدب الذي كان مناسبة قوله . ولكن كولردج لا يفعل ذلك إلا بين الحين والحين وهذا مثل آخر لتأثير الانفعالات الضار .

لقد أوقى أرسطو ما يعرف باسم الذهن العلمي - ولما كان هذا الذهن نادرا بين العلماء إلا على صورة شذرات ، فرما كان من الأفضل أن ندعوه باسم الذهن الذكي . ذلك أنه ما أفضل من ذكاء غير هذا ، وعلى قدر ما يكون الفنانون ورجال الأدب أدكياء ( ولنا أن نشك فيها إذا كان مستوى ذكاء رجال الأدب في مثل ارتفاعه بين رجال العلم ) ينتمى ذكاؤهم إلى هذا النوع . لقد كان سانت - بوف عالما في وظائف الأعضاء بحكم تدريبه ، ولكن ربما كان ذهنا - شأنه في ذلك شأن المتخصص العادي في العلم - محدود الاهتمامات ، ولم تكن هذه الاهتمامات منصبة في المحل الأول ، على الفن . ولكن كان ناقدا ، فلا ريب في أنه كان ناقدا بالغ الجودة ، ولكن لنا أن ننهي إلى أنه ظفر باسم آخر . ومن بين كل النقاد المحدثين ربما كان ريمي دي جورمون هو الذي ظفر بالقسم الأكبر من ذكاء أرسطو العام . وإذا كان هاويا - وإن يكن هاويا بالغ القدرة - في علم وظائف الأعضاء ، فقد

يميل إلى الاعتقاد بأن النقاد «التاريخيين» و«الفلسفيين» من - الأفضل أن يطلق عليهم ببساطة اسم المؤرخين والفلاسفة . أما عن الباقين ، فليس هناك سوى درجات متنوعة من الذكاء . من العقيم أن نقول إن النقد لأجل الخلق أو إن الخلق لأجل النقد . ومن العقيم كذلك أن نفترض أن هناك عصورا للنقد وعصورا للخلق ، كما لو كنا بانغماسنا في ظلمة عقلية نأمل في أن نجد نوراً روحياً . إن هذين الاتجاهين للحساسية يكملان بعضهما . ولما كانت الحساسية أمراً نادراً وغير شائع ومرغوباً فيه ، فلنا أن نتوقع أن يجتمع النقاد والفنان الخالق في شخص واحد ، في كثير من الأحيان .

### إمكانية مسرحية شعرية ( ١٩٢٠ )

إن الأسئلة عن السبب في أنه ليس ثمة مسرحية شعرية اليوم ، والطريقة التي فقدت بها خشية المسرح كل إمسك بناصية فن الأدب ، والسبب في أنه يكتب مثل هذا العدد الكبير من المسرحيات الشعرية التي لا يمكن قراءتها - إن قرئت أساساً - دون متعة ، قد غدت أسئلة بلا طعم ، بل أكاديمية تقريباً . فالنتيجة التي ينتهي إليها عادة هي إما أن «الأوضاع» أشد مما يمكنها مواجهته ، أو أننا في الواقع نؤثر أنماطاً أخرى من الأدب ، أو ببساطة أننا عمرمون من الإلهام . أما عن هذا الدليل الأخير ، فليس ثمة ما نجدون إلى الظن به . وأما عن الثاني ، فأى غمط نفضل ؟ وأما عن الأول فليس هناك من أراى قط «أوضاعاً» ، إلا من أكثر الأنواع سطحية . والأسباب التي تدعو إلى إثارة المسألة من جديد هي أولاً أن غالبية - بل ربما عدداً كبيراً بالتأكيد - من الشعراء لا يتطلعون إلى خشية المسرح . وثانياً - أنه بلوح أن جمهوراً ليس بالقليل يريد مسرحيات شعرية . ومن المحقق أن ثمة تعطشا مشرعاً - ليس مقصوراً على أشخاص قلائل - لا نستطيع سوى المسرحية الشعرية له إشباعاً . ومن المحقق أن على الاتجاه النقدي أن يحاول تحليل الأوضاع وغير ذلك من البيانات . ولئن برز إلى النور عائق نهائي ، فإنه ليجمل بالفحص أن نساعدنا - على الأقل - على تحويل أفكارنا إلى مساح أخرى أكثر إجدوى ، أما إذا ثبت عدم وجود مثل هذا العائق ، فقد يكون لنا أن نأمل في أن نصل - في نهاية المطاف - إلى تقرير للأوضاع التي يمكن أن تغير . ومن المحتمل أن نكتشف أن لعجزنا مصدرنا أعين : فالقرون قد ازدهرت في بعض الصور دون أن تكون هناك دراما ، ومن المحتمل أن نكون عاجزين كلية ؛ وفي تلك الحالة ، لن يكون المسرح هو ممكن الداء ، وإنما - في كل حال - أحد أعراضه .

ومن وجهة نظر الأدب نجد أن المسرحية ليست إلا صورة واحدة من بين عدة صور شعرية . فالملحمة والموال وأغنية المائر البطولية chanson de geste وأشكال الشعر البروفنسالي والتوسكاني قد وصلت كلها إلى الاكتمال ، بخدمة مجتمعات معينة . وأشكال أوفيد وكاتولوس وروبرتوس قد خدمت مجتمعا

مختلفا ، ومن بعض النواحي أشد تمدينا ، من أى من هذه المجتمعات . وفي مجتمع أوفيد ، كانت المسرحية ، كشكل فني ، هيئة الشأن نسبياً . ومع ذلك فإن المسرحية ربما كانت أبهى من سائر الأشكال وأقدرها على تحقيق تنوع أكبر والتعبير عن أنماط من المجتمع أكثر تنوعاً . لقد تنوعت المسرحية ، على نحو ملحوظ ، في إنجلترا وحدها ، غير أنه عندما تبين ذات يوم أن الحياة قد فارقتها ، ماتت أيضاً الأشكال التالية التي تمتعت بحياة عابرة . ولست على استعداد لأن أوسع بمسح تاريخي ، ولكني خليق بأن أقول إن عملية تشرية المسرحية الشعرية بعد الوفاة قد قام بها تشارلز لام كما قام بها غيره . ذلك أن أى شكل لا يموت تماماً إلا حين يعرف عنه ذلك . وقد جلب لام ، بنشبه بقايا الحياة الدرامية في أوج اكتمالها ، ومعا بالهوية الكبرى التي تفصل بين الحاضر والمضى . وكان من المحال أن نؤمن ، بعد ذلك ، بـ «تقليد» درامي . لقد كانت علاقة قصيدة بيرون «الشعراء الإنجليز» وقصائد كراب يعمل بوب بمثابة تقليد متصل ، ولكن علاقة مسرحية «آل تشيش» بالمسرحية الإنجليزية العظيمة تكاد تشبه علاقة إعادة التركيب بالأصل . إننا حين نفقد التقليد نفقد قبضتنا على الحاضر ، غير أنه على قدر ما كان ثمة أى تقليد درامي في أيام شلي ، لم يكن هناك ما يستحق الإبقاء عليه . إنه الاختلاف بين المحافظة على الشيء وترميمه .

لقد كان العصر الإليزابيثي في إنجلترا قادراً على أن يشرب كمية كبيرة من الأفكار الجديدة والصور الجديدة ، مستغنياً تقريباً عن التقاليد ؛ لأنه كان يملك هذا الشكل العظيم الخاص به والذي كان يفرض نفسه على كل شيء يقع تحت يده . ونتيجة لذلك ، نجد أن شعر مسرحياتهم المرسل كان يحقق حقاً ووعياً ، بل قوة ذهنية ، لم يتمكن أى شعر مرسل منذ ذلك الحين من أن ينميها أو حتى يعيدها . وفيما بعد ذلك ، كان العصر خشناً أو متحلقاً أو فظاً ، إذا قورن بما يناظره في فرنسا أو إيطاليا . لقد تكونت لدى القرن التاسع عشر انطباعات كثيرة جديدة ، ولكنه لم يكن لديه شكل يحصرها في نطاقه . وقد صنع رجلان هما وردزورث وبراوننج أشكالاً لنفسيهما - أشكالاً شخصية ، في «الرحلة» و«سورديلو» و«الخاتم» و«الكتاب» ، و«مونولوجات درامية» ، غير أنه ليس بوسع أحد أن يتكرر شكلاً ، ويخلق ذوقاً لتذوقه ، ويصل به إلى مرحلة الكمال أيضاً . لقد عمد تيسون ، الذي لا نزاع على أنه كان خليقاً بأن يكون أساتذاً مثالياً للأشكال الثانوية ، إلى إنتاج نماذج كبيرة على آلة . أما عن كيتس وشلي فقد كانا أصغر سناً من أن يحكم عليهما ، وكانا يجربان شكلاً بعد آخر .

ومن المحقق أن هؤلاء الشعراء كانوا ملزمين بأن يستهلكوا طاقة كبيرة في هذا البحث عن الشكل ، وهو ما لا يمكن قط أن يؤدي إلى نتيجة مرضية تماماً . لم يكن هناك سوى ذاتي واحد ، وقد كان ذاتي ، في نهاية المطاف ، متفجعاً بسنوات من الممارسة لأشكال استخدمها وغيرها عدد من معاصريه وأسلافه ، ولم يبدد سنوات شبيهة في ابتكارات عروضية ، بحيث إنه عندما وصل إلى «الكوميديا Comedia» كان يعرف كيف ينهب بيتنا وشمالاً . إن

دونك تعطي في يدك شكلا خاما ، قابلا لضرب من التهذيب لا حصر لها ، وأن تكون الشخص الذي يرى إمكانات هذا الشكل فقد كان شكسبير معظوما جدا . وربما كان التوق إلى معطى donnee من هذا النوع هو الذي يجتنبنا نحو سراب المسرحية الشعرية في الوقت الحاضر .

غير أنه من المشكوك فيه جدا ، الآن ، أن يكون في هذا الجدل أكثر من اثنين أو ثلاثة قادرين ، بأقل درجة ، على الاستفادة من هذه المزاي ، لو أنهم وهبوا . ثمة ، على الأكثر ، اثنان أو ثلاثة يكرسون أنفسهم فعلا لهذا البحث عن الشكل ، ولا يجدون سوى القليل أو لا شيء من الاعتراف العام بهم . إن خلق شكل ليس مجرد ابتداء صور أو قافية أو إيقاع . وإنما هو أيضا إدراك لكل المحتوى الذي يلائم هذه القافية أو الإيقاع . وليست السوناتة الشكسبيرية مجرد قالب على هذا النحو أو ذاك ، وإنما هي طريقة دقيقة للتفكير والإحساس . والإطار الذي زود به الكاتب المسرحي في العصر الإليزابيثي لم يكن مجرد شعر مرسل أو مسرحية ذات خمسة فصول أو مسرحا إليزابيثيا ، ولم يكن مجرد حبكة ، حيث إن الشعراء كانوا يدعجون ويميدون الإقامة ويعدون أوبيتكرتون ، على ما تقتضيه المناسبة . لقد كان أيضا هو الـ *trouvaire* نصف المشكل ، أي «مزاج العصر» (وهي عبارة غير مرضية) : استعداد وعادة من جانب الجمهور للاستجابة إلى منبهات معينة . وثمة كتاب ينبغي كتابته عن الأشياء الشائعة في حياة درامية عظيمة ، عن معالقة القدر أو الموت ، عن تردد الحالة النفسية أو النعمة أو الموقف . وسنرى عند ذلك ضاللة ما كان على كل شاعر أن يفعله ، فقد كان حسيه أن يفعل ما يكفي لجعل مسرحيته ملكا له ، أو ما كان ضروريا أساسا لجعلها مختلفة عن مسرحية أي شخص آخر . وحين يتوافر هذا القصد في الجهد ، يمكن أن نحصل على مجموعة متنوعة - بل كبيرة - من الشعراء المبدعين ، في العصر نفسه . ربما لم تكن العصور العظيمة قد أنتجت مواهب أكثر بكثير من تلك التي أنتجها عصرنا ، ولكن عدد المواهب التي بددت فيها ربما كان أقل .

والآن فإنه في عصر يعوزه الشكل ليس أمام الشاعر الثانوي إلا أمل ضئيل جدا في أن يحقق أي شيء جدير بالتحقيق . وعندما أقول : ثانوي فإن أعني شعراء بالفي الجودة بالتأكيد ، كالويلك الذين يملأون المستشفيات اليونانية وكتب الأغاني في العصر الإليزابيثي ، بل شاعرا من طراز هريك ، ولكني لا أعني مجرد شعراء الدرجة الثانية ، لأن لندان وولر أهمية أخرى تماما ، حيث إنها يشغلان نقطة في تطور شكل رئيسي . فحينما يكون كل شيء معدا للشاعر الثانوي كي يفعله ، يمكن له في كثير من الأحيان أن يقع على اكتشاف *trouvaire* ، حتى في الدراما - وبيل ويردم أمثلة لذلك . أما في أوضاعنا الحاضرة ، فإن على الشاعر الثانوي أن يؤدي أكثر ما ينبغي . وهذا يقضي إلى سبب آخر لعجز عصرنا في مضمار المسرحية الشعرية .

إن الأدب الباقي تقديم دائما : فهو إما أن يكون تقدما لفكر ، أو تقدما لإحساس عن طريق تقرير لأحداث في الأفعال الإنسانية أو لموضوعات في العالم الخارجي . وفي الأدب الباكورة - إذا أردنا

تجنب كلمة : الكلاسيكية - نجد كلا من هذين النوعين ، وأحيانا ما نجد - كما هو الشأن مع بعض عاويرات أفلاطون - مركبات فائقة من هذين الاثنين . إن أرسطو يقدم فكريا رده إلى هيكله الأساسي ، وأنه لكاتب عظيم . ومسرحية أنجمن أو صاكيت هي بالمثل تقرير ، ولكن لأحداث . إنها من عمل «الذهن» بقدر ما كانت كتابات أرسطو من عمل الذهن . وهناك أعمال فنية أحدث عهدا يتوافر فيها هذا العنصر العقلي نفسه ، الذي نجده في أعمال إسخيولوس وشكسبير وأرسطو : ورواية «التربية العاطفية» من هذه الأعمال . فإنك لو قارنتها بكتاب من نوع «سوق الأبطال» لوجدت أن المجهود العقلي قد تمثل ، إلى حد كبير ، في عملية تفتية ، واستبعاد قسم كبير سمح له تاركى بأن يدخل في عمله ، ونكوص عن التأمل ، ووضع ما يكفي في التقرير ، بحيث لا تعود هناك ضرورة للتأمل . وحالة أفلاطون أقدر على توضيح هذه المسألة . خذ معاونه المسماة «ثييتوس» . إن أفلاطون يعطينا ، في كلمات افتتاحية قليلة ، مشهدا وشخصية وإحساسا تلون الحديث التالي . ولكننا لا نتدخل فيه : فالهاذا المحددة ، والنظرية المستغلقة في المعرفة التي يعرضها فيها بعد ، تتعاون دون فوضى . وإن لأتساءل : هل يوسع أي كاتب معاصر أن يبدي مثل هذه السيطرة (على مادته) ؟

وفي القرن التاسع عشر ، كشفت عقلية أخرى عن نفسها التقلب ، وإنها واضحة بالغة الاقتدار واللمعان ، هي قصيدة «فاوست» لجوته . إن مقيستوفيليس مارلو خلع أيسط من مقيستوفيليس جوته . بيد أن مارلو ، على الأقل ، قد ركزه - بكلمات قليلة - في تقرير . إنه مائل هناك (وعرضا) يجعل شيطان ملتون زائدا عن الحاجة . أما شيطان جوته فيبعث بنا حثا إلى جوته . إنه يجسد فلسفة ، والعمل الفنى لا يجعل به أن يفعل ذلك : وإنما ينبغي عليه أن يحل محل الفلسفة . ومعنى هذا أن جوته لم يضح أو يكرس فكره لصنع المسرحية ، وإنما ما زالت المسرحية وسيلة . وقد تكرر هذا النمط من الفن المختلط على أيدي رجال أقل - بما لا يقاس - من جوته . وقد رأينا عملا آخر مرموقا من هذا النمط ، هو «بيرجنت» . ولدينا مسرحيات السيد ميتزلنك والسيد كلوديل<sup>(1)</sup> .

إننا نجد في أعمال ميتزلنك وكلوديل من ناحية ، وفي أعمال السيد بيرجسون من ناحية أخرى ، ذلك الخلط بين الأجناس الذي يستمتع به عصرنا . فكل عمل من أعمال الخيال ينبغي أن تكون له فلسفة ، وكل فلسفة ينبغي أن تكون عملا فنيا - وكما من المرات سمعنا أن السيد بيرجسون فنان ! إن هذا ما يفخر به جواريوه . وما تعنيه كلمة «فن» بالنسبة لهم ، هو موضوع الخلاف . إن ثمة أعمالا فلسفية معينة يمكن أن توصف بأنها أعمال فنية : تقسم كبير من أرسطو وأفلاطون وسينورا وأجزاء من هيوم وكتاب «أصول المنطق» للسيد برادلي ، ومقالة السند رسل عن «الإشارة» : حيث نجد فكريا واضحا صيغ صياغة جميلة . غير أن هذا ليس هو ما يعنيه المعبون بيرجسون أو كلوديل أو ميتزلنك (وفلسفة هذا الأخير قد صارت بالغة بغض الشيء) . إنهم يعنون ، على وجه الدقة ، ما ليس بالواضح ،



وإنما هو منبه أفعالي . ولما كان مزيج الفكر والرؤية يقدم مزيدا من التنبيه ، لأنه يوجه بهذين الأمرين معا ، فإنه لا مفر للفكر الواضح والتفكير الواضح لموضوعات معينة ، من أن يتشابه كلاهما

إن «الفكرة» أو الفلسفة غير المتمثلة ، أو الفكرة - الانفعال إنما توجد أيضا في المسرحيات الشعرية التي كانت بمثابة محاولات حية الضمير لأقلمة بناء حقيقي ، أثبت أو إليزابيثي ، مع الشعور المعاصر . وهي تتمثل أحيانا في محاولة تعويض نقص البناء ببناء داخل : «ولكن أهم شيء هو بناء الأحداث . لأن المسألة عاكسة لا للبشر وإنما لفعل والحياة ، والحياة تتكون من أفعال ، وغايتها غمض من الفعل وليس صفة» (٣)

إن لدينا من ناحية المسرحية «الشعرية» التي تحاكي المسرحية اليونانية أو تحاكي المسرحية الإليزابيثية أو المسرحية الفلسفية الحديثة . ومن ناحية أخرى هناك ملهات «الأفكار» من شو إلى جولز ووردي نزولا إلى الملهاة الاجتماعية العادية . إن في أكثر هزليات جتري تفككا فكرة أو تعليقا ناتفا على الحياة قد وضع في فم إحدى الشخصيات عند نهاية تأفها . ويقال إن خشية المسرح يمكن أن تستخدم في عدد متون من الأغراض وإنما ربما لم تكن تتحد مع فن الأدب إلا في واحد فقط من هذه الأغراض . إن المسرح الصامت يمثل إحدى الإمكانيات (ولست أعني بقولي هذا التغديا) والباله إمكن أن واقع (وإن تكن لا تال ما فيه الكفاية من التغديا) والأوبرا مؤسسة ، غير أنه حينما يكون لديك «عكاسة للحياة» على خشبة المسرح مع كلمات ، فإن المعيار الوحيد الذي يمكننا أن نسمح به هو معيار العمل الفني الذي يرمي إلى الحدة نفسها التي يرمي إليها الشعر وسائر أشكال الفن . ومن وجهة النظر هذه فإن المسرحية الشوفية هجينة كالمسرحية الترنكية ولا حاجة بنا إلى أن ندهش من انتمائها إلى الحقبة الزمنية نفسها . إن كلا الفيلسفين ترويج شعبي . ففي اللحظة التي تتحول فيها فكرة من حالتها الخالصة لكي يفهمها الذكاء الأدنى تفقد صلتها بالفن ولا يمكن أن تظل خالصة إلا عند تقريرها ببساطة على شكل حقيقة عامة أو عند تحويلها كحول فلويز موقفه من البرجوازية الصغيرة في رواية «التربية العاطفية» Education Sentimentale . لقد تطابقت هناك مع الواقع إلى الحد الذي لم يعد معه بمستطاعتك أن تشير إلى كنه هذه الفكرة .

وليس الأمر الأساسي بطبيعة الحال هو أن تكتب المسرحية نظما أو أن تتمكن من أن تخفف إعجابنا بالهزلية العريضة ، وذلك بأن تحضر بين الحين والحين أداء لإحدى مسرحيات يوردييز حيث تباع ترجمة الأستاذ مري عند باب المسرح . فالأمر الأساسي هو أن تضع على خشبة المسرح هذا التقرير الدقيق للحياة الذي هو في الوقت نفسه وجهة نظر وعالم - عالم أخضعه ذهن المؤلف لعملية تبسيط كاملة - ولست أرى أن أي مسرحية تجسد «فلسفة» المؤلف (كمسرحية «فاوست») أو تقدم أي نظرية

اجتماعية (كمسرحيات شو) تستطيع أن تشبع هذه المتطلبات برغم أنه قد يكون ثمة مكان متروك لشوإن لم نقل لجوته . وعلا إيسن وعالم تشيكوف ليسا مبسطين إلى الحد الكافي أو عالياين .

وأخيرا ينبغي علينا أن ندخل في حسابنا عدم ثبات أي فن - المسرح ، أو الموسيقى ، أو الرقص - يعتمد على أن يقدمه مؤدون . إن تدخل المؤدين يدخل تعقيدا للظروف الاقتصادية من المحتمل في حد ذاته أن يكون له أثر ضار . ويكاد يكون من المحتم أن يحدث صراع لا شعوري ، إن كثيرا أو قليلا ، بين الخالق والمفسر . إذ يكاد يكون من المحقق أن اهتمام المفسر ستركز على ذاته : وإن أبسط معرفة بالمثليين والموسيقين لشهد بهذه الحقيقة . إن المؤدى ليس شغوفا بالشكل وإنما بالفرض التي تمكنه من إظهار براعته أو بتوصيل «شخصيته» . وربما كان انعدام الشكل والانتقال إلى الوضوح والتبسيط الذهني في الموسيقى الحديثة وقوة الاحتمال الجسدي الكبير والتدريب الجسدي الذي كثيرا ما يتطلبه علامات لاتتصاير المؤدى ، وربما كان اكتمال انتصار الممثل على المسرحية يتمثل في أفعال جتري .

ومن المحقق أنه لا يمكن إنهاء هذا الصراع عن طريق الهزجة الكاملة لمهنة الممثل . ذلك أن المسرح يتوسل إلى متطلبات عدة بالإضافة إلى تطلب الفن وذلك لكي يكون أمرا ممكنا . ونحن نحتاج أيضا لسوء الحظ إلى شيء أكبر من كائنات آلية مهذبة . وقد بدلت في بعض الأحيان محاولات لـ «الانفصاف» حول الممثل ولاحتوائه في مسرحيات القناع وإقامة بضع «مواضيعات» يترطم بها بل تنمية سلالات صغيرة من الممثلين لمسرحيات فنية خاصة . وهذا التدخل في عمل الطبيعة قلما ينجح ؛ فالطبيعة تنصهر عادة على هذه العقبات . ولعل أغلبية المحاولات التي ترمى إلى تركيب المسرحية الشعرية قد بدأت من الطرف الخاطئ : فهي قد وجهت إلى الجمهور الصغير الذي يريد «الشعر» : (و «الناشون» كما يقول أرسطو «في الفن يصلون إلى صقل اللفظ ودقة التصوير قبل أن يتمكنوا من بناء الحكمة» . لقد كانت المسرحية الإليزابيثية موجهة إلى جمهور يريد تسليته من نوع خام ولكنه كان بحيث يتحمل قدر طيبا من الشعر . ومشكلتنا ينبغي أن تكون تتناول شكل من أشكال التسليته وإخضاعه للعملية التي تخلفه عمليا فنيا . وربما كان الممثل الهزلي لصلوات الموسيقى هو خير مادة لذلك . وإن لا أدرك أن من الخطر تقديم مثل هذا الاقتراح لأنه في مقابل كل شخص واحد يحمل أن ينظر إليه بعين الجد يوجد اثنا عشر صانع الألعاب خليلق بأن يثب ليجشم المجتمع الجمالي ويبحث فيه رةشة وعامة هوفني جديد . وقلائل جدا هم الذين يعالجون الفن معالجة جادة . هناك من يعالجونه بترصن وسيستمرون في كتابة ضروب من المحاكاة الشعرية ليوردييز وشكسبير . وهناك آخرون ينظرون إليه على أنه مزحة .

### ترجمة : ماهر شفيق فريد

بالفلسفة في سبيل الرؤية ، مثلا بفعل كل مسرح عظيم ، وقد أدرك السيد هاردي مافنة كشاعر ، وفنان .

(٣) «فن الشعر» ، الكتاب السادس ، ٩ ، ترجمة : بوتشر .

(١) «دراسات في المسرحية الإليزابيثية» : مخالف آرثر سامويز .  
(٢) يعمل بان أن استثنى الأسر الحاكمة . فهذه البانوراما العملاقة لا يكاد يمكن وصفها بأنها ناجحة ، وإنما هي أساسا محاولة لتقديم رؤية ، وهي «نفسى» ،

# رسائل جامعية

هؤلاء الفلاسفة في مجموعهم وحدة متماسكة في تاريخ الفكر الإسلامي ، على الرغم من التفات الزماني بينهم ، واختلاف بيناتهم المكانية التي وجدوا فيها . وعلى هذا الأساس حدثت هذه الدراسة لنفسها الامتداد الزمني للفلاسفة المسلمين بدءا بالكندي وانتهاء بابن رشد .

ولم تنقص هذه الدراسة في حساباتها أنها سوف تتعامل مع تصور الفلاسفة المسلمين للشعر بمطابق تاريخي تطوري بقدر ما تعنى بمعالجة تلك التصورات بوصفها نسقا متكاملًا ، ذلك أن هؤلاء الفلاسفة عوملوا في تراث الثقافة العربية الإسلامية على أنهم وحدة وظاهرة متماسكة .

ومن هنا كان التركيز على الكشف عن نسق الفلاسفة الكلى للشعر ، والوقوف على المنطق الداخلي الذي يحكمه ، ثم الكشف عن علاقة هذا النسق بنسقهم الفلسفي الشامل .

والقولة الأساسية التي صدرت عنها هذه الدراسة هي أن الفلاسفة المسلمين ليسوا شراحا ولا نقلة للتراث اليوناني أو أرسطو على وجه التحديد ، ومن ثم فقد عالجنا تصوراتهم للشعر من زاوية التعامل معهم بوصفهم أصحاب بناء فلسفي خاص بهم ، وأن هذا البناء غير قائم على التلقين أو التوفيق بين الشريعة الإسلامية والفلسفة اليونانية ، أو المزج بينهما ، بل قائم على أساس النظر العقل الخالص الذي يسعى إلى وضع حلول لإشكاليات طرحها واقعهم المعيش آنذاك . ولهذا لم تقتف هذه الدراسة عند رصد التأثير أو التأثير ، وبخاصة تأثير الفلاسفة اليونانيين ، أو تحديد مواضيع إساءة الفهم أو عدمه ، وإن أخذت في حسابها أن أرسطو وغيره من ممثلي الثقافة اليونانية كانوا من أهم الأصول الثقافية التي اعتمدها العرب المسلمون في تكوين مفاهيمهم النظرية للشعر ؛ حيث ناقشوا الأفكار الأرسطية من زاوية اهتمامهم بالمشعر بالشعر ، وتصورهم الذاتي لطبيعته ، وتحديد مداهم لهيمته ، وما ينبغي أن يلتزم به من قوانين عند إبداعه ، فضلا عن اشتغالهم بقضايا خاصة بالشعر العربي نفسه .

نعرض في هذا العدد رسالة الدكتوراه التي تقدمت بها الباحثة ألفت كمال الروبي إلى قسم اللغة العربية وأدائها بكلية البنات بجامعة عين شمس وموضوعها ونظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد وتتناول الدراسة الكندي ، والفارابي وأبو بكر الرازي ، وابن سينا ، وابن بساجه ، وابن طفيل ، وابن رشد ، وابن مسكويه ، وإخوان الصفا بوصفهم يمثلون وحدة متماسكة في تاريخ الفكر الإسلامي .

## رسالة دكتوراه

### نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين

#### من الكندي حتى ابن رشد

#### ألفت الروبي

متربط الأجزاء ، يترتب فيه كل جزء على آخر ؛ بحيث أمكن هذه الدراسة أن تستخدم في وصف عملهم مصطلحا حديثا هو مصطلح ونظرية الشعر ، على الرغم من أن أولئك الفلاسفة لم يعرفوه .

ولم تكن الغاية من استخدام مصطلح ونظرية الشعر هي المصادرة بفرض آراء أو أفكار مسبقة على ما خلفه الفلاسفة من تصورات عن الشعر ، بل كانت الغاية هي رصد جهود الفلاسفة بشق زواياها ، وربط النتائج بمقدماتها ، بقصد إيضاح كل ما فيها من مواضيع للاتفاق أو الاختلاف ، ومحاولة الاكتفاء في ذلك بالوصف دون التقييم ؛ ذلك أن الهدف الأساسي من هذه الدراسة هو الكشف عن جانب من جوانب تراثنا الثقافي لم يزل مغفورا ، ألا وهو تناول الفلاسفة المسلمين للظاهرة الشعرية .

وقد أثرت هذه الدراسة أن تقصر مفهومها للفلاسفة المسلمين على الفلاسفة الحخلص الذين لم يكونوا موضع خلاف في كونهم فلاسفة ، سواء عند الباحثين المحدثين أو القدماء . وعلى هذا يصبح الفلاسفة المسلمون الذين تقصدهم هذه الدراسة هم الكندي والفارابي وأبو بكر الرازي وابن سينا وابن بساجه وابن طفيل وابن رشد ، فضلا عن ابن مسكويه وإخوان الصفا . وقد شكل

عنى الفلاسفة المسلمون - على نحو يميزهم عن النقاد العرب القدماء - بتفسير الظاهرة الأدبية في مجال الشعر بخاصة ، وبصياغة القوانين التي تحكمها وتسيرها ويحدد أشكالها وغاياتها ؛ بل توجهت مطامعهم إلى محاولة استخلاص القوانين الكلية للشعر مطلقا ، التي يشترك فيها الشعر لدى جميع الأمم على اختلافها . ومن ثم تركزت جهودهم النقدية في التنظير للشعر ، بعد أن فصلوا بين النقد النظري والنقد العملي ، وجعلوا النظر في الشعر من حيث هو وكلام جميل ، والقوانين التي تلتمس على أساسها صناعته ، أمرا يخص المنطق وحده . ومن هنا فإهم أخذوا النظر في الشعر للنظر العقل الفلسفي ؛ ومن هذه الزاوية كانت نظرتهم إلى الشعر .

وقد توصلت هذه الدراسة إلى أن هؤلاء الفلاسفة عتقوا نسقا متكاملًا للشعر ، وأن هذا النسق يتحدد فيه تصورهم لمعاه الشعر وطبيعته ومهمته وأدواته . وكذلك انتهت هذه الدراسة إلى أن هناك علاقة وطيدة بين هذا النسق ونسقهم الفلسفي الشامل ، بحيث يصعب الفصل بين النظر في الشعر من زاوية إبداعه أو تأثيره أو طبيعته الخاصة ، وذلك البناء الفلسفي . وكان هذا الارتباط هو السبب الرئيسي في أن تشكل أقوالهم وتصوراتهم المتفرقة عن الشعر نسقا متكاملًا

وقد جاءت تصورات الفلاسفة عن الشعر متأثرة في مؤلفاتهم الفلسفية، سواء كانت شروحا أو تلخيصات للمؤلفات الأرسطية وغيرها. ذلك أنهم لم يخصصوا مؤلفات بعينها للشعر، فيها دعا شرعي ابن سينا وابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو، وبعض الرسائل القصيرة للفناري، ومن هنا فقد قامت هذه الدراسة باستقراء تلك المؤلفات المتعددة في الطبيعيات والإنكيات والرياضيات والصناعة المدنية، واستخلاص كل ما جاء عن الشعر في ثناياها.

وكشفت هذه الدراسة عن تسعهم الشعري من خلال ثلاث زوايا أساسية، عالجا هم أنفسهم الشعر من خلالها. أولا الشعر بوصفه تحيلا، وثانيا الشعر بوصفه عكاكة، وبعبارة أخرى، عالجت هذه الدراسة مفهومهم للشعر من زاوية إبداعه، وعلاقته بالواقع، ثم تأثيره ووسائل هذا التأثير.

ومن هنا كانت البداية بمعالجة تناولهم للشعر بوصفه نشاطا وتحيلا، أي من زاوية **الحواء**. وقد تطلب هذا معالجة تصورهم للكيان الإنساني، أو النشئة باصطلاحهم، بوصفها مصدر النشاط الإبداعي (الشعر)، لأن معالجة هذه القوة النفسية من حيث وظائفها وطبيعتها ومكانتها المعرفية والأخلاقية بالنسبة للقرى النفسية المدركة الأخرى، وبخاصة العقل، يشكل أساسا سيكولوجيا تنبئ عليه نظرهم للشعر بوصفه نشاطا تحيلا، وتقييمهم المعرفي والأخلاقي له.

لقد أقام الفلاسفة المسلمون بناهم الفلسفي على أساس تمجيد العقل لأنه هو الذي يصل بالإنسان إلى تحقيق وجوده الإنساني الأفضل، ليحقق بعد ذلك الغاية من وجوده وهي السعادة القصوى؛ وذلك بأن يصير عقلا خالصا.

وبجعل الفلاسفة المنطق هو الآلة التي تمتد العقل بالقوانين، التي تعصم المسره من الخطأ، وتسد خطاه نحو استكمال قواه الناطقة، ووصوله إلى الرشد الإنساني، الذي يمكنه أخيرا من تحصيل المعارف والعلوم النظرية والعملية (الحق والخير) كي يحقق غاية الغايات، ألا وهي السعادة القصوى.

وحيث جعل الفلاسفة المسلمون الشعر فرعا من فروع المنطق، جعلوه أدنى درجات القياس المنطقي، ذلك أنهم عدوا البرهان أعلى درجات القياس المنطقي وأشرفها على الإطلاق، يليه الجدل، فالسفسطة،

فالحطبة، ثم يأتي الشعر أخيرا. والسبب في ذلك أن الشعر نتاج قوة نفسانية (النشئة) أدنى من العقل الذي يتوصل بالبرهان من أجل الوصول إلى المعرفة اليقينية.

ووضع الشعر في هذا المتصل المنطقي الذي يمثل البرهان قطب الأقصى، في حين يمثل الشعر قطب المقابل، جاء معتمدا بشكل أساسي على أنه نشاط تخييل وتخييل معاً؛ بمعنى أنه صادر عن النشئة وموجه إليها في الوقت نفسه.

والنشئة، وهي القوة النفسية المبدعة للشعر، قوة نفسانية حسية تقع عند هؤلاء الفلاسفة بين الحس والعقل، وتعتمد في عملها - أساسا - على الحس وإن كانت لترتقي عنه، لأنها تحقق درجة من درجات التجريد، عندما تعيد تشكيل معطيات هذا الحس بما لها من قدرة على الابتكار على نحو مشابه أو مخالف لما هي عليه في الواقع. وقد ثبتت صورا ليس لها وجود في الحس أصلا، لكنها لا تستطيع أن تجرد الصورة تماما من لواحقتها، ومن ثم فإنها لا تصل إلى درجة التجريد التي يحققها العقل، فضلا عن أنها تظل مقيدة بما هو جزئي؛ فلا ترتقي إلى إدراك الكليات التي يدرکہا العقل. وهي وإن كانت تعينه في مرحلة من مراحل إدراكها بما تقدم إليه من الصور، التي تساعد على التفكير، فإنها تظل أدنى منه معرفيا، لاسام عملها بالحسية والجزئية، حتى في أقصى حالات نشاطها، سواء كان ذلك في النوم أو في اليقظة. وتظل المعرفة الصادرة عن العقل أرقى المعارف لأنه يصل إلى المعرفة اليقينية.

والنشئة عند الفلاسفة المسلمين ذات صلة مباشرة بالقوة النزوعية الحيوانية (الاشفعالات والغرائز)، فهي التي تبعثها على الحركة، فتدفعها نحو الضار أو النافع، والمؤذى أو اللذ. ولما كانت هذه القوة النشئة قوة حيوانية غير راشدة، فهي تخيل للسر ما هو ضار على أنه نافع، وما هو مؤذى على أنه لذيذ، ومن هنا تأتي خطورتها وخطورة تركها تمارس عملها بلا قيد. ولهذا رأى الفلاسفة - الذين ينزعون إلى تحقيق الوجود الإنساني الأفضل بدفع الناس نحو استكمال قواهم الناطقة - أن يقيدوا عمل النشئة بقبض العقل؛ ذلك لأنها تتصل بشكل مباشر بدوافع السلوك الإنساني؛ ولأنها تفقد القدرة على التمييز بين ما هو خطأ وما هو صواب؛ أو ما هو حق وما هو باطل، أو ما هو خير وما هو شر.

وإذا كان هذا لا يعني أن هؤلاء الفلاسفة كانوا واعين بقدرته النشئة على الخلق والإبداع، فإنهم - في إطار فلسفتهم العقلية - ما كانوا يسمحوا هذه القوة بأن تعمل وفق هواها، حتى يتسنى لهم أن ينفذوا المخطط الأخلاقي التربوي الذي يعينهم على دفع الإنسان نحو تحقيق الغاية القصوى من وجوده. وعلى هذا رأوا أن يقيدوا من قدرات هذه القوة على الحركة والخلق والابتكار في تنفيذ خططهم، وتحقيق الغاية المنشودة.

ولما كان الشعر يصدر عن هذه القوة التي هي أدنى من العقل معرفيا وأخلاقيا فقد كان من الطبيعي أن يوضع في سفح الترتيب الهرمي لقنوع المنطق، الذي عُد من ضمنها، فضلا عن أن تصبح عملية التخييل الشعري نفسها خاضعة لقوانين العقل، التي تلزم الخيال الإنسان - عموما - بالعمل وفق ضوابطه.

وعلى هذا حرص الفلاسفة على ألا تكون عملية الإبداع الشعري عملية حرة حرة مطلقة، بعد أن جعلوا الشعر شكلا من أشكال الإدراك؛ إذ هو بوصفه في المنطق قد تحول حقا إلى «وسيلة معرفية» مثله مثل البرهان، وإن كانت لها طبيعتها الخاصة.

لقد رأى الفلاسفة - وبخاصة ابن سينا - أن عملية الإبداع الشعري تتم من خلال مرحلتين؛ تتمثل في ومضات تلقائية غامضة، تفسد دفعة واحدة؛ أما الثانية فهي عملية التنظيم والضببط لهذه المومضات التلقائية، بإخضاعها للعقل، بحيث تصبح عملية التخييل عملية واعية ومقصودة، لتحث - بدورها - تأثيرا مقصودا. ويتحول الشعر إلى صناعة منطقية أو قياس عقل، إلا أنه يظل قياسا له طبيئته الخاصة التي تميزه عن سائر الأقنعة المنطقية الأخرى؛ ذلك لأن الشعر بوصفه نتاجا للنشئة، التي تعد المحاكاة قوام عملها - نشاط عاكس؛ بمعنى أنه يعتمد على المحاكاة. فالشعر لا يبر عن الشيء بلفظه، بل بلفظ ما يجاكيه، أي بما يشابه. ومن هنا أصبح الشعر عاكسا؛ لأنه لا يعيد تركيب الصور كما كانت عليه في الواقع، بل يشكلها على نحو مشابه أو مخالف لما هي عليه، وربما شكلها على نحو أحسن أو أسوأ.

هكذا تمجدت ماهية الشعر - عند الفلاسفة - في أنه «عكاكة» بناء على تصورهم له بأنه نشاط تخييل صادر عن النشئة. وقد

الفلاسفة بين التخييل الشعري والتصديق البرهاني والإقناع الخطابي ، فإن طبيعة كل منها تفترض وجود تعارض بين القياسين الشعري والبرهاني ، فالقياس البرهاني يستخدم لتحقيق التصديق أو الاعتقاد بصحة شيء ما أو عدم صحته ، مما يفرض أن تكون مقدمات هذا القياس مقدمات صادقة ، تفنى بدورها إلى نتائج صادقة ، يمكن التثبت من صحتها

أما القياس الشعري يستخدم من أجل التخييل ، أي إحداث التأثير النفسي من رغبة أو روية تدفع بالتلقي إلى اتخاذ سلوك ما تجاه الشيء الذي يحل في حب أو كراهية . وعلى هذا الأساس ينشأ التعارض بين أداة كل من القياسين البرهاني والشعري ، تصبح اللغة المستخدمة في البرهان ملزمة بالتحديد والتقييد الصارم ، حيث تصبح لغة دالة بشكل مباشر على المعاني المقصودة ، بلا زيادة أو نقصان ، ذلك لأن المقصد هنا مستقر بمضمون القول الذي يجب تصديقه والاعتقاد به ، في حين يصبح التركيز في الشعر على القول نفسه من حيث هو شكل مؤثر ، يصرف النظر عن صدقه أو كذبه . وعلى هذا الأساس يتميز الشعر عن الصناعات المنطقية كلها ، على الرغم من اشتراكها في كونه أقوالاً .

وقد كشف الفلاسفة من خلال مناقشتهم للتعارض اليبين بين لغة العلم ( البرهان ) ولغة الشعر عن معيهم بمستويين من اللغة ، مستوى اصطلاحى تواضع عليه الناس ، وهو الذى تستخدم فيه الألفاظ استخداماً حقيقياً ، ومستوى آخر مجازى ، ينحرف فيه عن هذه اللغة المصطلح عليها ، حيث لا يلتزم فيه باستخدام الألفاظ بمعانيها الحقيقية . ويقف العلم عند استخدام النوع الأول ، في حين يستخدم الشعر المستويين ، ويمتيز باستخدامه المستوى المجازى والأساس هنا في هذا الاختلاف أن اللغة العلمية تهدف إلى الإبانة والإفهام والتوصيل ، في حين تهدف لغة الشعر إلى تحقيق أمر زائد عن المعنى . ومن هنا تلجأ إلى الانحراف عما هو أصل . ولا يفت هذا الانحراف عند المستوى الدلالى فقط بل يتعداه إلى المستوى العروى والتركيبي أيضاً .

وعلى الرغم من أن الفلاسفة قد يلتفتون - عن تصوره من ملين المستويين اللغويين - مع التقاد العرب القدماء الذين حاولوا التمييز بين لغة الأدب والاستخدام

الشعر استناداً إلى طبيعته التخيلية . فقد حددوا الشعر وظائف نافعة ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعى نحو الوجود الإنسانى الأفضل . فالتطبيع التخيلية للشعر - التى تتلخص في الإثارة النفسية غير التروى فيها ، التى يجدها الشعر في نفس المتلقى ، والتى تدفعه إلى الإقدام على فعل ما أو تجنب آخر - دفعت الفلاسفة إلى أن يجعلوا الشعر وسيلة لتعليم الجمهور والعوام وتثديهم وتأييدهم ، وتوجيه أفعالهم ، والتحكم في سلوكهم . ذلك أن هؤلاء العوام هم الذين تغلب عليهم قوتهم الخيالية ، فلا يدركون الأشياء إلا بحسوسة أو متخيلة ، ويعجزون عن استخدام عقولهم في إدراك هذه الأشياء . هذا فضلاً عن أن الشعر يقوم بالدور نفسه بالنسبة للنشء والصغار الذين لا يدركون إلا بواسطة التخييل .

وبهذا يحل الشعر بالنسبة للعوام محل البرهان بالنسبة للخواص ( الذين هم الفلاسفة أو من يتبعهم ) . ومن هنا عُد التخييل الشعري نظيراً للعلم في البرهان ، والإقناع في الخطابة ؛ ورأى الفلاسفة أن التخييل الشعري يمدد فعل التصديق البرهاني ، وربما يفوق التصديق من حيث الدقة في التأثير . ولم يُشغل هؤلاء يكون الشعر صادقاً أو كاذباً ، بل شغلو بقدرة على التخييل ؛ ذلك أنه ليس يُراد منه إثبات اعتقاد ما ، أو بيان صحة رأى من علمه ، بل يراد منه إحداث تأثير ما دون غيره ، يعجز البرهان نفسه عن إحداثه .

وقد أشار الفلاسفة إلى أن مهمة الشعر قد تتوقف على إحداث تأثير ما من لذة أو تعجيب ، دون أن يشترط على هذا الأثر النفسى سلوك ما أو فعل ما ؛ لكن وعيهم وحسروهم في الوقت نفسه على جذبة الفن عموماً والشعر بصفة خاصة ، جعلهم ينظرون إلى اللذة أو اللذة التى يجدها الشعر على أنها لذة هادئة إلى تحقيق الراحة النفسية الإنسان ، التى تمكنه من الاستمرار بشكل أفضل ، حتى يتمكن من إنجاز مهمته في السعى نحو تحقيق وجوده الأفضل .

وقد حرص الفلاسفة على تأكيد مبدأ التوازن بين جانبى اللذة والفائدة في الشعر بحيث لا تغنى اللذة ، ويصبح الشعر مجرد هو أو عبث ، ويتنهي الجانب المجاد والتابع فيه ؛ وذلك تأكيداً لتضديهم لأهمية الدور الذى يقوم به الشعر وقيمه .

وعلى الرغم من الموازنة التى أقامها

مرض تصوره للطبيعة المعرفية للشعر التركيز على أن تكون المحاكاة بمعنى التصوير لا التقليد ، فالمحاكاة لا تقدم الشيء كما هو ، بل تقدم مثله أو نظيره أو بديله ، لإحداث تأثير ما . كما تحدثت الطبيعة المعرفية للشعر بدورها - من ناحية أخرى - كنتيجة من نتائج كون الشعر محاكاة ؛ إذ لولا أنه نشاط تخيلى قوامه المحاكاة ما كان ليوضع ضمن فروع المنطق ليصبح وسيلة معرفية لا تقل أهمية عن البرهان .

ومن هنا كان تشديد الفلاسفة في تعريفهم للشعر على أنه محاكاة ، وإعطاء الأسبقية والأفضلية للمحاكاة على الوزن في الشعر ، على الرغم من إدراكهم لأهمية الوزن في جعل القول شعراً .

وتحدد موضوع الشعر ، وهو جميع الأفعال الإنسانية الممكنة ، خيرها وشرها ، فيما هو محتمل ويمكن . وتحدد الممكن والمحتمل في الشعر في ضوء هيمنة العقل على الشعر . لكن الفلاسفة حرصوا في الوقت نفسه على تأكيد السمة التخيلية للشعر ، التى تميزه عن المحاجة العقلية والإقناع التصديقي ، فيهيمن العقل لا تلقى السمة التخيلية للشعر ، ولا تلقى المحاكاة التى هي قوامه ، بل تعنى توجيه هذه المحاكاة وفق ضوابط العقل . وليس معنى الضوابط هنا أن يلتزم الشعر بالمحاكاة الحرفية ، بل معناها أن يلتزم بما هو مقنع في محاكاة لموضوع ما حتى تحدث التأثير المستهدف في المتلقين ، فلا يقف عند الأحوال المعارضة الجزئية التى تجاز حدود الممكن والمحتمل إلى الإغراب الذى يبدو غير مقنع ، ومن ثم ، يقتقد قدرته على التأثير .

لقد حرص الفلاسفة على إبعاد المحاكاة عن شبهة تقليد السواق أو نسخها ؛ ومن ثم أشاروا مراراً إلى أن الشعر لا يقدم الواقع كما هو ، بل إن مقدماته تتسم بالكذب ، ولا يشترط فيها صدق أو كذب ؛ وهذا ما يميزها عن الأقوال البرهانية التى تلتزم مقدماتها بعباقرة الواقع ، ويكأن تكون كلها صادقة بالضرورة . وهذا الفهم للأقوال الشعرية ( التى هى كاذبة بالكل ) يعنى من فهمهم للمحاكاة الشعرية على أنها ليست نقلاً ، فضلاً عن أنه يكشف عن معنى جديد ، للكذب ، غير ذلك المعنى الأخلاقى الذى ساد عند تقادنا العرب القدماء .

أما تناول الفلاسفة المسلمين للشعر بوصفه تخيلاً ، فهو يشير إلى الدور الذى يقوم به

نوع من التمثيل أو الاستقراء . ومن هنا عد معظمهم التشبيه علوف الأداة « استعارة » . وتركيز الفلاسفة على التشبيه والاستعارة في الشعر يؤكد الطبيعة المعرفية للمحاكاة التي تستند إلى مدين اللوزين من التصوير ، ليقوما بتقريب الأشياء البعيدة وتمثيلها ، إما بتقديم التشبيه والنظير ، وإما البديل . وقد جاءت رعاية الفلاسفة أيضاً بتقديم الحسى للصور نتيجة من نتائج الطبيعة المعرفية للشعر ، التي تتطلب تقريب الأفكار والمعارف للمجردة بتقديم مثالها الحسية .

ويأتى الوزن - عند الفلاسفة - مكملاً للتخيل في الشعر . والوزن لا يبرجد في الشعر فقط ، إذ يوجد في النثر أيضاً ، لكنه يختلف اختلافاً نوعياً من حيث إنه وزن عددي . والوزن الشعري يقوم على أساس موسيقى ، نظراً لاشتراكه مع الموسيقى في جدر إيقاعى واحد ، هو تعاقب الحركة والسكون ؛ كما يشترك معها أيضاً في سمة التناسب . وتؤدى القافية دوراً له أهميته في موسيقى الشعر العربى بصفة خاصة . وقد أكد الفلاسفة المسلمون أخيراً استقلال الوزن عن المعنى ، بحيث يكون لاحقاً له وملائماً له في الوقت نفسه .

تلك هي تصورات الفلاسفة المسلمين عن الشعر . وإذا كان الفلاسفة قد رأوا أن النظر للشعر من اختصاصهم ، فإن هناك تساؤلاً لا يزال قائماً عن أثر هذا التصور نفسه ، ومعالجته له ، وما أتوا به من قوانين الزموا بها صناعة الشعر في التراث النقدي والبلاغي . وهذا يطرح بدوره أهمية معالجة علاقة تصوراتهم التي خلفوها بكثير من القضايا التي طرحها النقد العربى القديم ، مثل قضية الصنعة ، وقدر الخيال في عملية الإبداع ، وقضية الصدق والكذب في الشعر ، ومشكلة الاستعارة في ضوء مفهوم القياس المنطقي ، ولغة الشعر وعلاقتها بلغة النثر ، والوزن الشعري والوزن النثرى .

وعلى هذا نجد الفلاسفة يفرقون بين استخدام الخطابة واستخدام الشعر لما هو شعري على أساس كمى وكيفى ؛ حيث يجدون الخطيب بقدر معين من الاستخدام المجازي وغير الحقيقى للغة ، كما يجدونه أيضاً باستخدام أنسواع معينة من التشبيهات والاستعارات والألفاظ دون غيرها ، من حيث إنها لا تليق بالإقناع الخطابى ، فضلاً عن اختصاص الشعر بها . كما يتضح ذلك أيضاً في استخدام الوزن ؛ إذ تتميز الخطابة بوزن ينحصر لا تتجاوز إلى الوزن الشعري ، الذي يفتقر - بدوره - عن الوزن النثرى عموماً - اتزاناً نوعياً .

وقد وقف الفلاسفة عند « التغييرات » و « الوزن » بوصفها من أهم وسائل التخيل في الشعر . ويشمل مفهوم « التغيير » عندهم أو « التغييرات » ، كل ما خرج من القول غير خرج العادة ، فيضمن بذلك كل الصور البلاغية ، وأنواع المحسنات البديعية . لكن التشبيه والاستعارة يعدان ركيزتين أساسيتين للتغيير عندهم .

والتركيز على التشبيه والاستعارة يرتد عندهم إلى وقوع الشعر في ذلك المتصل المنطقي الذي يجمعه بالبرهان والجدل والسفسطة والخطابة ، كما يرتد إلى الطبيعة المعرفية للمحاكاة الشعرية أيضاً ؛ ويؤكد من ناحية أخرى خصوصية هاتين الصورتين بالشعر دون غيره . وتفسير ذلك أن التشبيه والاستعارة ، وهما وسيلتان تخيليتان في الشعر ، تناظران الاستقراء والقياس في البرهان ، والمثال والضمير في الخطابة . فالبدلأ - واحد في كل من الاستقراء والتمثيل الخطابى ، أو المثال والتشبيه الشعري . وكذا الحال في حالة القياس والضمير الخطابى والاستعارة .

وعلى هذا لم ينظر الفلاسفة إلى الاستعارة على أنها تشبيه مختصر ؛ بل نظرُوا إليها بوصفها قياساً مختصراً ، في حين أن التشبيه

المعادى ( أو القياسي ) للغة ، فإن منظور الفلاسفة يظل مختلفاً ؛ ذلك أنهم نظروا إلى لغة الشعر من زاوية مقارنتها بلغة البرهان ( أى لغة العلم ) ، حيث يجمعها - أى الشعر والبرهان - نسق واحد تتم فيه مقارنة كل منها ومقابلته بالأخر على عدة مستويات ؛ منها هذا المستوى اللغوى الذى لا يتفصل عن المستوى الوظيفى والمعرفى لكل من هذين القياسين .

وكما حاول الفلاسفة أن يجدوا سمات لغة الشعر من خلال مقارنتها بلغة البرهان ، حاولوا أيضاً أن يجدوها من خلال مقارنتها بالخطابة ، وهي الصناعة المنطقية التي تقع موقعاً وسطاً بين البرهان والشعر . وعلى الرغم من أن الخطابة تبدو أميل إلى أن تستخدم اللغة استخداماً قيقياً مثل البرهان ، لأنها تعد من الصناعات التصديقية وإن اعتمدت على الإقناع ، فإنها بحكم اشتراكها مع الشعر في كونها موجهة إلى الجمهور والعوام ، تكون في حاجة إلى التخيل الذى يقوى الإقناع .

ومن هنا تستخدم الخطابة ما هو شعري بالقدر الذى يحقق لها ما تحتاج إليه من التخيل . وقد شدد الفلاسفة على وضع حدود فاصلة بين الخطابة والشعر حتى لا يختلط الأمر بينهما ، وتأكيداً منهم للتمييز بين ما هو تخيل وما هو تصديق ؛ فالتخيل هو أساس التفرقة بين الشعر والخطابة . فعلى الرغم من أن عملية التخيل الشعري لا تتم دون رعاية العقل وإشرافه ، فإن هذا لا يجعل من الشعر وسيلة إقناعية مثل الخطابة ؛ كما أن نظرة الفلاسفة العقلانية إلى الشعر ، التي تجعل منه قياساً ، وتقترنه بالبرهان والخطابة ، تختلف اختلافاً جذرياً عن النظرة الاعتزالية المغلقة للشعر ، التي تجعل من الشعر وسيلة من وسائل الإقناع ، بحيث يتحول إلى شكل خطابى ، فتعتمد بذلك الفواصل بين ما هو شعري وما هو نثرى .



## رسالتا ماجستير

## ● الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة

في الفترة ما بين ١٩٣١-١٩٧٦

## ● يحمي حتى ناقدًا

## ثناء أنس الوجود

وعلى يد الواقعية الاشتراكية تطورت بعد ذلك فكرة أن الأدب «نقد للحياة» فقد أخضعت الواقعية الاشتراكية تلك المقولة لمبادئها الأيديولوجية الثورية. والباحث هنا يستعرض أهم آراء جورج لوكاتش في تعريف الواقعية الاشتراكية، والواقعية النقدية، وينتهي إلى أن لوكاتش - على الرغم من دقة تعريفاته - لم يستطع التفتح على الأعمال الإبداعية الجديدة، بالإضافة إلى تفضيله أعمالاً دون أخرى، بدوافع أيديولوجية بحث. وهو يبنه كذلك إلى تركيزه الشديد على «المضمون» وهو الأمر الذي أقفده الباحث بالشكل الفني للرواية. ويرى الباحث، أن لوسيان جولدمان، الناقد الماركسي - على العكس من لوكاتش - قد أبدى مرونة فائقة في استنتاج بنية البنية الاجتماعية من الشكل الروائي، على الرغم من تنوع الأعمال التي طبق عليها نظريته المتطورة بشكل ناضج. فالأدب في مفهوم لوسيان جولدمان هو التحول الغضبي المباشر للحياة الاقتصادية إلى حياة أدبية.

ينتقل الباحث بعد ذلك، مواصلاً استعراضه العلمي لفهم الالتزام عبر كتابات المفكرين والنقاد، فيصّل إلى الكاتب الوجودي جان بول سارتر، الذي دعا إلى مبدأ الالتزام. فقد كلف سارتر كل إنسان بمسئوليته إزاء الإنسانية، انطلاقاً من وظيفته. فالأدب أو الفكر - بصفة عامة - مرتبط بعالمه، بحيث لا يمكنه الانفصال عنه، لأنه ليس متفرجاً على ما يجري فوق مسرح الحياة. إن له دوراً يؤديه في مسألة الكون الذي وجد فيه.

على أن سارتر - على الرغم من تشييد مبدأ الحرية والالتزام - قد ووجه مجموعة من الانتقادات التي تمس هذا المبدأ في الصميم. فهو في نظر دوريس لسنج يحاول تزيف الواقع والحروب منه إلى حالة من البراءة المطلقة. كما يرى آلان روب جرييه أن أدب سارتر الذي يبدو فاضلاً إنما يهدف إلى إيقاظ الشعور السياسي عن طريق إثارة مشاكل المجتمع، ولكن التجربة شهدت بطوابع المحاولة ذلك أن الاهتمام بتوضيح شيء ما خارج الأدب يدفع إلى التراجع والاختفاء. وهذا يعني أن الالتزام ليس مجرد الانسداد بأيديولوجية معينة، أو إملاء مذهب ينطوي

الفكري والأدبي والفني، حيث يرى الباحث أن ظاهرة الالتزام اكتسحت أغلب المقالات النقدية الحديثة، حتى أننا ولا نرى دراسة جادة تخلو من هذا التيار العام.

على أن الالتزام بمعناه الاصطلاحي الحالي لم يظهر في النقد العربي القديم - كما يقول الباحث - في شكل نظرية مبلورة؛ إذ إن ظهوره وتبلوره لم يحدث إلا في عصرنا الحاضر، نتيجة للتطور الفكري والأدبي والفني. «وقد اشتهر ساعد الطيبة البرجوازية في القرن التاسع عشر، فقامت الثورة على الأصول الثابتة، والقواعد الصارمة. وقد مهدت لذلك ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية، طبعت تلك الحياة بطابع نفسي متميز عرف به المذهب الرومانسي» «وقد حان الوقت للأدب لكي يصبح ضميراً متأزماً». وكانت أول حركة صدرت عنه هي اتخاذ الالتزام بشكله الحقيقي؛ إما يتحمّله عبء موقفه، أو يرفضه الكتابة من ماضيه. وبهذا تعد الحركة الرومانسية، فيما يرى الباحث، أول حركة وضعت نسوة الموضوعات الاجتماعية في الأدب.

ولكن جنوح هذه الحركة الفكرية إلى المثالية، والحجالي، مع مساندتها للطبقة التي انتمى إليها كتابها، جعلها تظهر في مظهر سلبي لا يتجاوب أصلاً مع روح الالتزام الحقة، التي تمثت الهروب من الواقع، والانسواء على الذات.

إن فكرة الالتزام التي نبتت على أرضية العلم، وصخب العوامل، وويلات الظلم والحروب، أثرت بشكل تلقائي وطبيعي على يد كولريج ومايول آرنبول، حيناً أعلن أن الفن نقد للحياة.

إن ارتباط الأدب بقضايا عصره على اختلاف أنواعها، ومشكلات الحياة في المجتمع الذي يعيش فيه - مهما يكن لها من طابع محلي - ليس شيئاً غريباً على طبيعة الأدب؛ فنحن نفترض في الأدب المعاصر حصيلة وافرة من الثقافة والحجيرة، فضلاً عن حس مرهف، وإدراك سليم للألمور، ودقة في الملاحظة للحياة وتطورها الظاهري، والباطني. وهذه الميزات لا يمكن أن تسمح للأدب أن يعيش في عزلة عن قضايا مجتمعه، ومشكلاته، بل الأحرى كما يقول أحد النقاد إنها تشده إليها شداً. فالأدب الحق لا يمكن أن يعيش بضميرين؛ ضمير مع نفسه، وضمير مع الناس، وإلّا يواجه الأدب الحق نفسه ومجتمعه بضمير واحد، لأنه يحس أن مشكلاته لا تنفصل عن مشكلات الناس.

والرسالة الأولى في هذا العرض عنوانها والالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، في الفترة ما بين ١٩٣١ - ١٩٧٦، أعدّها الباحث أحد الأخصّص طالب للحصول على درجة الماجستير من جامعة القاهرة، وأشرفت عليها الأستاذة الدكتور سهر القلملاوي.

تشتمل الرسالة على تمهيد وباين وخاتمة؛ هذا بالإضافة إلى مجموعة من الفهارس المختلفة، وملحق لأعمال القصصية التي أتبع للباحث أن يتعامل معها.

وقد حاول الباحث في تمهيد لرسالته أن يحدد مفهوم الالتزام، وكيفية تحقيقه عبر العصور، حتى وصل إلى عصرنا الحالي، مع عرض لوجبة النظر الماركسية في الالتزام

تحت غرض معين تحت شعار قيمة من القيم ، قد يكون من بينها قيمة الحرية .

وقد اتمكت ظاهرة الالتزام على العالم العربي بحكم التأثير ، فاشتبك الممارك الأدبية ، أو كثرت الشروح والتفسيرات . ولقد كانت هذه التفسيرات - فيما يرى الباحث - تنقسم إلى قسمين : الأول نابع عن تيار أيديولوجي يتحرك فيه الناقد لتأييد مذهبه ، مثلاً ذهب إليه محمود أمين العالم ، وسلامة موسى . أما القسم الثان فيقتل بالمداغين عن الأدب ويمزتهل الخاصة ، دون معارضة لفكرة الالتزام إطلاقاً ، إذ تناولوا الظاهر من جانبها الأوسع ، ولم يهضموا أنفسهم في متاهات سياسية ضيقة . ونرى الباحث تمهيد رسالته معرفة الأدب الملتزم بأنه كل أدب يقف إلى جانب الإنسان ، لا بوصفه فرداً منفزلاً ، بل بوصفه ممثلاً للإنسانية كلها في تاريخها الطويل ، في كل زمان ومكان ، ليجسم صراعاً الرهيب ضد الاستغلال والعبودية ، وصولاً إلى الحرية الكاملة الشاملة ، في ظل مجتمع عادل ، يتقدم فيه نماذج الناس حسب الطبقات ، ويتخلص فيه الإنسان من استغلال الإنسان وظلمه .

ويرى الباحث أن تاريخ القصة القصيرة في الجزائر مع الالتزام قد مر بثلاث مراحل بارزة في تحولاتها : الأولى من ١٩٣١ إلى ١٩٥٦ ، وأسماها بحركة الإصلاح الاجتماعي . وقد ساد كتاب جميع العلماء المسلمين بنشر قصصهم في المجلات التي أصدرتها الجمعية ، وأهمها مجلة «الشهاب» ، ومجلة «البصائر» . وقد دارت معظم موضوعاتها حول الإصلاح الديني والحل في التمثل في محاربة سياسة الاندماج الاستعماري ، والدعوة إلى نشر الثقافة العربية الإسلامية . وقيل هذه المرحلة من الكتاب الجزائريين وأحمد بن عاشور ، والمرحلة الثانية تبدأ من ١٩٥٦ إلى ١٩٦٢ ، وقد أطلق عليها الباحث اسم قضايا النضال . وذلك بعد أن بلغت الثورة عهدها الثالث ، وتأسبت أقلام أدبية جديدة للكتابة عنها . وقد سيطر الاتجاه الواقعي على هذا الاتجاه ، ونالت القصة في هذه المرحلة حظاً كبيراً من التطور الفني ، على يد الطاهر وطار ، وعبد الحميد بن هدوقة . وعبد الله الركيبي . أما المرحلة الثالثة ، فتشتمل على قضايا الاستقلال ١٩٦٢ إلى ١٩٧٦ . وهي المرحلة التي تحررت فيها الجزائر من المستعمر ، لكنها ظلت تزوج تحت نير المشكلات والبشاعات التي تسببها

المستعمرون ، وكانت تهدف إلى القضاء على مختلف الأمراض الاجتماعية ، مثل البرقراطية ، والمحسوبية ، والاحتلال الخلفي ، مع تدعيم حركة التصريب ، ومساواة قضايا البناء والتشييد .

ويعد هذا التمهيد الذي كتبه الباحث حول مفهوم الالتزام وتطوره مدخلاً طبعياً للموضوع ، لم يكف الباحث فيه بأن وقف عارضاً سارداً للآراء والمقاهيم التي تناوها ، ولكنه كان يتدخل مُفنداً ، أو مؤيداً ، لما يرى ، حتى أصبحت هذه المقدمة جزءاً أساسياً ، يرتبط ارتباط عضوي بالرسالة ، بل إنه يعد أحد الأجزاء المهمة فيها .

ويشتمل الباب الأول من الرسالة على فصلين : الأول يتناول حركة الإصلاح الاجتماعي ، والثاني يتحدث عن التزام القصة القصيرة في المرحلة النضالية .

والفصل الأول يناقش أسباب تأخر القصة الفنية في الجزائر ، وكيف أن اللقال القصصي قد التزم بالقضايا الدينية ، والاجتماعية ، والسياسية ، ثم كيف تحملت جميع العلماء عبء الكتابة في مجلاتها .

وفي الفصل الثاني يتعرض الباحث لقضية التزام القصة بقضية الأرض . لأن الأرض تشكل مكوناً مهماً من مكونات ارتباط الإنسان . إنها تمثل حلقة وصل بينه وبين الأجيال السالفة والمتعاقبة . وهي قطعة من وجدانه تذكره بالماضي السحيق ، وهي في الوقت نفسه مصدر قوته وزيقه ، ولذلك نجده متفانياً في حبها ، ساعياً إلى بذل كل جهد في إزفاء الحياة عليها . غير أن هناك عوائق تحول دون استمرار العلاقة الشرعية والطبيعية بين الإنسان ووطنه ، مثلاً حدث بعد الاحتلال ، حيث وقف الإنسان الضعيف مدافعاً عن أرضه دفاعاً مستميتاً . وقد أثبتت هذه القضية بشكل مباشر في عدد من القصص ، من بينها قصة «لماذا عدم مسوحيير» ؟ ، لفاضل مسعودي ، كما نجدها في قصة «وزارة الصغيرة» لعبد الله الركيبي ، وفي «يد الإنسان» لعبد الحميد بن هدوقة .

ولم يكف المستعمر بسلب الأرض ، بل راح يمحرق البيوت والأكوخ ، بحيث أصبحت أغلب القصص لا تخلو من تصوير كوخ محطم ، بداخله أسرة محطمة ، إلا نادراً . وقد اتخذ رمز الكوخ لدى الكتاب عدة دلالات نفسية واجتماعية ، أعماها تمجيد صورة الفقر للمادى اللدغ . وتكتسب هذه

الأكوخ أحياناً معنى الإنكسار والتداعى والوجع . وقد تأخذ معنى الموت ، كما ورد في «عمل الشاطئ» الآخر لزهور ونيسى ولكنها - على الجانب الآخر - قد ترمز إلى الصمود والقررة ، على الرغم من انبهارها - كما في «دع العار للظاهر وطار» ، وهي منطلق النضال الثوري ، ومركز تجمع الأبطال ، وليست مجرد مكان للاستقرار كما نجد عند زهور ونيسى في «عمل الشاطئ» الآخر . كذلك تناولت قصص هذه الحقبة ظاهرة التدهور الكروي . وانتشار الجهل والأمية .

وقد فلن القصص أبو العبد دودو في «بحيرة الزيتون» إلى فكرة أن الثورة في حاجة إلى الثقافة والعلم ، أكثر من حاجتها إلى الأميين مها يتضخم عددهم . وهي الفكرة نفسها التي يجسدها الطاهر وطار ، وزهور ونيسى . وقد تعاطف الكتاب والقصصاء في هذه المرحلة مع سائر المشكلات مثل الهجرة الداخلية ، وانتشار البطالة ، ثم الاغتراب القسري الذي فرض على أبناء الوطن بسبب احتلال أرضهم .

ولقد كانت فكرة الالتزام بمعناها الإنسانية قائمة في ضميرهم ، وضمير شعبهم ، مثلاً كانت قائمة في الانتفاضات التحررية ، والدوافع المؤدية إلى الثورة على الاستعمار . ومعنى هذا أن الالتزام الذي أبداه القصصاء في هذه المرحلة كان بدنياً فطرياً ، لا ينشأ على أيديولوجيات مسبقة . والباب الثاني يتناول مرحلة ما بعد الاستقلال ، وهو يشتمل على خمسة فصول : أولاً يدور حول الالتزام بقضايا الأرض بعد الاستقلال ، وكيف دار صراع عنيف بين الفلاح الجزائري ، و«المعمر» الاجنبي الدخيل . ويصور هذا الصراع عبد الحميد هدوقة في «الرجل المزرعة» ، كذلك يتناول حرز الله محمد في «البحث عن زمن ما» القضية نفسها .

والفصل الثاني يدور حول الالتزام بقضايا الهجرة ، وكيف كان عامل الاحتياج المادى ، والفقر السياسي ، من أهم العوامل التي دفعت بالجزائريين إلى الهجرة ، إما إلى المدن المجاورة ، أو إلى فرنسا ، التي شجعت تلك الهجرة للاستفادة من اليد العاملة في المجالين العسكري والاقتصادي . وقد انتقل موضوع الاغتراب والهجرة إلى القصة حيث عولج بشكل متفاوت من حيث استخدام الوسائل الفنية . فبعض الكتاب اكتفى بالتصوير التسجيلي الوثائقي لواقع الهجرة ، في حين

ما استجد من مواقف . وعلى طول المدى أصبحت سلاح حارب بدعم الأدب الوطني ، وبصفة خاصة بعد ثورة 19٥٤ في الجزائر . ولعل أشهر كتاب هذه المرحلة الكتاب الجزائري عميد دبي ، الذي كتب : « في القهقري » ، « والمصري » ، « والظلم » ، « وفهم » . كذلك تنعكس الظروف الاجتماعية والقردية على حد سواء لدى الكتاب الجسد ، الذين يتخذون السيرة الذاتية شكلا للتعبير عن الذات وعلاقتها بالمجتمع . نجد هذا المفهوم عند مولود عاشور في « النصب التذكاري » ، وفي « قصة طفل من مواليد ١٩٥٤ » .

الفصل الأخير من الرسالة يتناول الشكل الفني للقصة ، وتاريخها عزريا وعالميا . وهو يورخ لبدائيات القصة القصيرة على يد المحاط ، متفقا في هذا مع رأي . د . شكري عباد . كذلك يورخ لبدائيات القصة القصيرة عالميا ، ويرد بداياتها إلى محاولات بوكاشيو في « الديكاميرون » ، يليه إدجار آلان ، و جوجول . ثم يأخذ الباحث في تعريف طيبة القصة القصيرة ، ولكنه لا يأت في بجديد ، وبخاصة عندما يتناول بالتحليل عناصر القصة القصيرة من حدث وشخصية وأسلوب ، وعنصر الزمان والمكان فيها .

وعلى الرغم من قدرة الباحث الفائقة التي استطاعت أن تنجو بالدراسة من الانزلاق نحو الخطابة التي يمكن أن تجره إليها طبيعة الموضوع ، وطبيعة الباحث الذي ينتمي إلى شباب الجزائر المتحمس لقضايا وطنه . فإن في بعض المآخذ عليها . لعل أهمها أن الباحث كان شديد القوة على القصص التي تمثل بدايات القصة في تاريخ الأدب الجزائري ، وهي قسرة إذا جاز لنا أن نمارسها في مرحلة التصح الفني للقصة ، فليس من المعقول أن نمارسها في الحكم على البدايات ، ويكتفيها أنها حلت عبه الرواية .

المآخذ الثانى هو أن الرسالة وقد تمسك بناؤه غامقا عسويا ، بدعا من التمهيد حتى نهاية الفصل الخامس ، كان غريبا أن ينتهي الباحث بالفصل السادس الذي أراه أضعف فصول الرسالة ؛ فقد جاء ما فيه متاخرا من ناحية الترتيب المنطقي ، بالإضافة إلى أنه يكرر أقوالا يعرضها جيدا المشتغلون بالأدب . ولذا فقد قُذِر هذا الفصل مبررات وجوده الرسالة .

هذا في قصصه « الخناجر والظلمات » و « رمانة » و « الزنجية والضابط الخ » . . . وقد استطاع الكاتب - فيما يرى الباحث - بقدرة الفطنة الواضحة ، أن يصور بدقة بالغة الواقع الذي يتطلب ملامح جديدة ، ومن ثم الصراع الإنسان وتحسيد دور المتف ، ووجوب إمكانية تعامله بفاعلية مع المجتمع ، مع رفض عوامل الفهر والتخلف والاستسلام . كذلك نجد المشكلات والقضايا الاجتماعية والطبقية في أعمال مرزاق بقسطاش ، وعبد الحميد بورايو ، وعمار بلحسن ، وكلهم من الجيل الطليعي الجديد ، الذي منح القصة الجزائرية دفقة حيوية جديدة ، تتيح لها فرصة مواكبة مسارها العالمى في النمو والتطور .

لقد اتخذ هؤلاء الكتاب أفراد الطبقات المغيرة نماذج لقصصهم ، تحمل في طياتها أبعادا خاصة . وشخصية العامل هي التي تصدر هذه النماذج ، للإشارة الخفية إلى المذهب الاشتراكي الذي نادى أنصاره من الأدباء والنقاد والفنانين ورجال الفكر بمرآة الطبقة المعالية ، والتركيز على مشكلاتها بصفة خاصة . وقد ناقش الباحث بعضها ، موضحا أنها قد انزلت إلى متاهات الأيديولوجية والخطابية ، وإن كان بعضها الآخر قد نجح في الإفلات من هذه القفصة . وبالمثل توقف الكاتب الجزائري عند القضايا العرقية والقومية ليجسدها ، منتظلا من المنظور التاريخي ، بنفس المستوى الوطني والقومي الذي عثرنا عليه لدى بعض الكتاب العرب المساندين للثورة الجزائرية أيام اندلاعها ، فكانت أعمالهم الأدبية تروك الإحساس بمشكلات السوطن الكبير ، وبخاصة القضية الفلسطينية ، التي تعد محور القضايا العربية ، ومنع الصراعات في الوقت الحاضر .

أما الفصل الخامس فهو يتحدث عن القصة الجزائرية القصيرة ، المكتوبة باللغة الفرنسية . وقد تناول الباحث فيه مشكلة إحلال اللغة الفرنسية محل اللغة العربية في الجزائر ، بوصفها جزءا من خطط استعماري يهدف إلى تطبيق فكرة سياسة « الفرنسة » قسرا على المجتمع ، واستطاعت أن تصل إلى الفكر والتعبير عنه ، على نحو ساعد على ظاهرة وجود كتاب جزائريين يكتبون مشكلات وطنهم بلغة المستعمر . غير أن هذه اللغة الدخيلة استطاعت متفقا الجزائر أن يجعلوا منها وسيلة الدفاع عن الحريات ، وإعلان

وقف كتاب آخرون على الجانب الأهم ، وهو البعد الإنساني لهذه القضية ، مستخدمين أبرز العناصر الفنية في تجميل أفكارهم حولها . ولعل من أهم كتاب هذا الجانب زليخة السمودي في « من البطل » ، وسلامة عبد الرحمن في « المغرب » ، وحسين فريدي في « أمي » . ثم ركزت القصص بعد ذلك على ما يعانيه الجزائريون في المهاجر من معاملة سيئة ، ومن ممارسة شتى وسائل القهر معهم ، على نحو يدفعهم في النهاية إلى الاستسلام إلى الإحساس بالغربة ، أو العودة خائنين إلى الجزائر .

أما الفصل الثالث فيتناول التزام القصص الجزائري بالقضايا الاجتماعية والسياسية ، وفيها يعالج الباحث انعكاس ظاهرة الفقر على الواقع الأخلاقي . وقد استشهد بالكاتبة زهور ونيسى في عدة قصص منها « المصير » ، « والمساءة » ، « والطاحونة الخ » . .

كذلك تناول الكتاب الجزائريون وضع المرأة في المجتمع ، صوروا حالتها الاجتماعية والنفسية ، وعناصر الكبت التي تعاني منها . ومعظم هذه القصص إنما ينظر إلى الجوانب السلبية في حياة المرأة ويتركز عليها ، دون محاولة التعرض للجوانب المضيئة . ولذلك فقد خلا معظمها من الفن القصصي ، واعتمدت على النقد الجارح ، مثل : « المحفرة الأولى » ، « ليزير جميلة » ، « وسليمة » لعل ين قية . . .

وقد تعرض هذا الفصل كذلك لانتشار اللغة الفرنسية في أغلب المجالات ، وانحسار اللغة العربية عن مختلف الميادين الفكرية والثقافية والاجتماعية . وقد أثرت قضية اللغة في بعض القصص بشكل عرضي ، وبأسلوب سطحي لا يفي على القضية جيدا .

وبالعلاج الفصل الرابع المسار الانتزاعي عند الطاهر وطار - بصفة خاصة - ويعرض الكتاب الجسد . وهو يرى أن الطاهر وطار قد أتبع خطأ اشتراكي في كتاباته ، جعله يتم في معظم أعماله بالطريقة المعاملة ، ويولها على اهتمامه ، حتى إنه قد يخرج أحيانا من إطار الفن إلى إطار المباشرة السافرة . على أن يظله المتكرر في أعماله جميعا لا تستهويه لعبة الانسحاق والتلاشي في خضم اللامبالاة ، ولكنه يتخذ وجها إيجابيا يتفاعل بقوة التغير الاجتماعي ، مفتحا علاقات ثورية تستهدف القضاء على العبودية والاستغلال . يتضح



## (٢) يحيى حقي ناقدا

والرسالة الثانية في هذا العرض تناول بالتحليل ويحيى حقي ناقداً . وقد قدمها الباحث عز الدين المخزومي إلى جامعة القاهرة ، بإشراف الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر ، وذلك للحصول على درجة الماجستير . وكما يقول أحد الكتاب ، قد يخطئ الناقد في الحكم ، ولكنه ينتج في ذكر مبررات وتعليقات تغضي عن نقده قيمة ، فيسمى ناقداً ، بل قد يكون مع ذلك من أكبر النقاد ، على حين لا يُعد من يصدر الأحكام على العمل الأدبي - دون تبرير في - ناقداً وإن أصاب .

وقد حاول الباحث أن يبلور إشكالية رسالته في سؤال واحد طرحه ، وإن كان قد لخص الإجابة عنه في عدة أسطر ، مع أن موضوع الرسالة بأكمله هو محاولة للإجابة عن هذا السؤال .

فالباحث من خلال تمهيد وخمسة فصول يتناول عن مدى تأثير يحيى حقي بوصفه ناقداً على غيره من النقاد ، وعن ملامح تأثيرهم به .

يبدأ الباحث رسالته بتمهيد يتناول فيه التكوين الثقافي والاجتماعي ليحيى حقي . فهو يتحدث عن نشأة هذا الكاتب وكيف أن أصلها غير عربي ، وإن كان قد عاش جزءاً من طفولته بجوار المسجد الزينبي بالقاهرة ، وتأثر كثيراً بتلك البيئة . والباحث يعتمد في هذا الجزء اعتماداً كبيراً على كتابات يحيى حقي عن نفسه ، وبخاصة ذلك الجزء المنشور مع كتاب قنديل أم هاشم . غير أنه لم يترك يحيى حقي يتحدث عن نفسه دائماً ؛ فقد تنبه إلى بعض التناقضات التي وقع فيها الأدب ، نتيجة للسهو ، وحاول حلها .

والقائمة طويلة ، لا أعتقد أنها تفيد الرسالة كثيراً ، وإن كانت قد احتلت جزءاً لا يستهان به من جهد الباحث وقته . وعموماً فقد حدد الباحث المؤثرات الثقافية في يحيى حقي ، وحصرها في بيئة القرية ، المتمثلة في أسرته المتصوفة ، وطبيعة الحى الذى كان يعيش فيه ، بالإضافة إلى اكتسابه عدة لغات حية نتيجة عمله في البلك

الدبلوماسى ، وكذلك قراءاته المتعددة هذه اللغات ؛ فكل هذه المؤثرات كونت له رصيدا هائلا من الثقافة . وقد أحصى الباحث في المقدمة كذلك أعمال يحيى حقي ، ابتداء من أول قصة نشرها وعمره ستة عشر عاما ، ومرورا بمقالاته اليومية والنقدية في الصحف والمجلات ، ثم أشهر أعماله مثل قنديل أم هاشم ، ودماء وطن ، وأم العواجز ، وخليها على الله ، وصبح النوم الخ . . .

هذا بالإضافة إلى عدة كتب نقدية ، أهمها «خطوط في النقد» ، و «فجر القصة المصرية» و «عطر الأجباب» ، و «أشوده البساطة» ، الخ . . . ثم ترجماته عن الإنجليزية والفرنسية ، وبخاصة في مجال المسرح والرواية .

ومجموعة المؤثرات التي رأى الباحث أنها كونت ثقافة يحيى حقي ، قد يكون صحيحا أنها أثرت بعنق في عمله بوصفه قصاصا وأديبا ، ولكنني أشك أن مثل هذه المؤثرات لعبت دورا مهما في تكوين يحيى حقي الناقد ، وبخاصة إذا كانت كتاباته النقدية - كما سوف نرى - خطرات نقدية انطباعية ، أكثر منها مقولات تنبع من منظور منهجي متناصل ، أو نظريات راسخة ، ناهيك عن عجز الباحث عن إيجاد رابط عضوي بين هذه الخطرات ، حتى إنه تركها كما وردت لا يربط بينها رابط ، ولم يستعمل أن يعلو فوقها في رؤية بانورامية شاملة ليصوغ منها منهجا نقديا خاصا .

وعنوان الفصل الأول من الرسالة هو : «آراء يحيى حقي في الفن» ؛ وهو محاولة أراد بها صاحبها أن يخلص إلى تعريف يحيى حقي للفن والثقافة . فالثقافة لديه لها دور محدود وهو السمو بالعمل الفني ، وبلدوق المثلى ؛ وهي إثراء للفن والفكر ؛ وهي سابقة لكل فن وتستند له . . . الخ .

أما الفن فهو فوق جميع الآراء والنظريات ورواها ؛ وهو خاراج نطاق جميع التعريفات . فالفن واحد ، وثبات في جوهره ، ويجب أن يكمن هذا الجوهر في كل عمل فني . أما صورته الخارجية فلها تأثير بالزمان والمكان . وروائع الفن هي تلك الأعمال الفنية التي تحتفظ بقيمتها ، بالرغم من تحول الظروف الاجتماعية وتطور النظريات الفلسفية ؛ لأنها تنبع من إحساس صادق بالجمال ، ومن فهم عميق للحياة ؛ وهي لا تخلو من رسالة إنسانية .

والإبداع الفني هو إحساس الفنان بالحياة والفن معا ، الخ . . . ويروج الباحث يجمع تعريفات يحيى حقي وآراءه في المزاج الفني ، وقاسوس الفن ، وطبيعته ، وعلاقته بالوروث ، والتسرد الفني ، وحرية الفنان وقيمه . وينهى الباحث الفصل برأيه في رؤية يحيى حقي للفن والفنان ، تلك التي يغلب عليها الطابع الإنساني ، والاهتمام بالإنسان قبل العناية بآلتاجه الأدبي .

ويتابع الباحث في الفصل الثاني جمع تعريفات يحيى حقي للفن والأدب وأرائه فيها ؛ وهو فصل عنوانه «نظرة يحيى حقي في الأدب وقوته» . فهو يرى مثلا أن الأدب هو أحد أحفاد الفن ، وأن الأدب الصادق يمكن أن يرتفع إلى حد التشير ولا يكتفى بالتسجيل والتحيز بأسلوب واقعي . ومن هنا فإن وظيفة الكاتب الصادق هي المشاركة الوجدانية بينه وبين جمهوره ؛ وإنه هو الذى يندمج في «صينية قومه» ؛ وهو الذى يصطنع لنفسه لغة خاصة به ، على الرغم من عمومية اللغة ، واشترك الجميع في استخدامها ، إلا أن الأدبي ينبغي أن يترك طابعه الدان على كل لفظ . والأدب الثرى هو الذى يمتلك زمام اللغة ؛ وما الجهل بالغة إلا نتيجة الاستهانة برسالة الأدبي .

وعلى المنوال نفسه يروج الباحث بعدد آراء ، يحيى حقي في الشعر والشاعر ، والقصة القصيرة ، والرواية الخ . . .

والباحث في هذين الفصلين قد حبس نفسه تماما داخل عبارات يحيى حقي ودخل تعريفاته ، إما إيجابا ، أو عجزا عن التحرر من قبضة الأدب القوية . ولذلك فهو لم يتمتع بحررية الحركة في أن يعلو فوق الجزئيات - كما سبق القول . ومن هنا فنحن لا نكاد نشعر بثقل علمية معلومة من فصل في آخر ؛ وإنما كلامها امتداد للاختر ، بالإضافة إلى توارى شخصية الباحث ، بل تلاشيها تماما فيها .

أما الفصل الثالث ، فهو يتناول موقفه النقدي . وفي الطبيعة والوظيفية . ويحيى حقي - كما يقول الباحث - بعد النقد بمثابة الراعى الأمين للأدب ، الذى يحميه من كل خطأ وانحراف ، وهو يرى أن الناقد لا ينبغي أن يواجها الأعمال الأدبية بمقاييس نقدية جامدة . ولذا فهو لاثر على نقادنا أنهم يفتقون خطى نقد الغرب الذين يبدورون في فلك الحضارة اليونانية ، إلى تستمد صراها

أما المرحلة الرابعة (١٩٦١ - ١٩٦٣)، وهي أقصر مرحلة، فقد تركز اهتمامه فيها حول النقد الانطباعي، وكتب الدراسة النقدية الفاحصة لفكرة أو ظاهرة فنية معينة. وقد امتازت هذه الدراسات بالتحليل الدقيق لجوانب الفكرة أو الموضوع الذي يتقده. كما ركز على التحليل الفني والتحليل النفسي والنقد التأثيري المبدع. وهو في نقده هذا يبدو ناقداً تكاملياً المنهج.

أما المرحلة الأخيرة، وهي الخامسة (١٩٦٤ - ١٩٧٧) فإن نقده يجمع فيها بين الدراسات الانطباعية الباحثة الظلال، ودراسات تقوم على التجليل الرصين، وكذلك على التحليل النفسي من جوانب أخرى. وفي أواخر هذه المرحلة أيضاً ظهرت أكمل وأضع صورة للنقد التأثيري عنده.

وفي ختام الرسالة يرى الباحث أن يحيى حتى قد أثر في كثير من النقاد، ولكنهم لم يصرحوا بتأثيرهم به، ولم يشيروا إلى ذلك لا من بعيد ولا من قريب، وذلك باستثناء محمد مندور وعبد العزيز الدسوقي.

ولعل أقدم ما قدم يحيى حتى من نقد هو دعوته إلى الفهم في الأسلوب وترك الخطائية والصوت المرتفع في الأدب. وهو الشيء الذي يرى الباحث أن مندور قد تأثر به في دعوته إلى الشعر المهموس.

وفي النهاية بالإضافة إلى المآخذ السابقة على هذه الرسالة يمكننا أن نلاحظ انتقار التقسيم الخماسي للمراحل التي مر بها نقد يحيى حتى إلى الأساس الموضوعي، هذا بالإضافة إلى هلامية الرؤية التي قدمتها لنا الرسالة عن يحيى حتى ناقداً، فألباح حتى السطر الأخير منها لم يجب في وضوح عن الأسئلة التي طرحها، ولم يضع يده على رأى يخالف آراء الذين سبقوه في الكتابة عن يحيى حتى ناقداً.

ومنهم من يراه ناقداً موضوعياً بعيداً عن الأهواء، في حين أن بعضهم يرى أنه ناقد تأثري ذال. وباختصار، يصفه د. أحمد كمال زكي بأنه مشكلة في النقد؛ ولذا عده كثيرون تكاملياً المبدأ.

وقد بدأ هذا التضارب بعد أن أصدر كتابه وخطوات في النقد، ١٩٦١ - وهو كتاب ضم مقالاته النقدية.

على أن الباحث يرى أن حتى مر بخمس مراحل أساسية في كتاباته النقدية، جسدت المنحنى التطوري لنقده، وأعطته صورته النهائية.

المرحلة الأولى من ١٩٢٧ إلى ١٩٣٤. وقد تميز نقده فيها بالموضوعية، كما برزت عنده خلالها فكرة التنازل الاجتماعي للأدب، مثلاً آثار بعض القضايا المهمة في النقد. وقد تجلت هذه الظواهر في نقده لجموعتي «سخرية الناي»، و«يحيى أن» لظاهر لاشين، ونقده لديوان أغاني رامي، وكذلك مسرحية ومصرع كليوباترة. ثم جاءت المرحلة الثانية (١٩٤٤ - ١٩٥٥) بعد فجوة زمنية ربما امتدت عشر سنوات. وفيها بدأ أولى خطواته بالنقد الموضوعي، وسرعان ما تحول عنها وتمسك بأحكام صارمة، وأسلوب «وخز الإبر»، كما طبق خلالها المنهج الاجتماعي، الذي ظهر في أواخر المرحلة السابقة، بصورة أوسع.

وقد ظهر هذا التذبذب في نقده لمسرحية «العاسة» لعزیز أباطة، و«بيت قسطنطين» لسعيد العريان، وفي مقالة عن مسرح الربحان الخ...

والمرحلة الثالثة (١٩٥٥ - ١٩٦١) تحل فيها يحيى حتى عن أسلوب وخز الإبر، وظل على تذبذبه فيها؛ لم يتبع خطأ واضحاً في نقده، بل كانت طريفته تختلف من مقال إلى مقال. فهو في مرة يكتب انطباعات ضعيفة، وفي أخرى يكتب نقداً تأثرياً عميقاً، وفي مرة ثالثة يكتب نقداً موضوعياً... الخ.

من فلسفة الديبانة المسيحية عن طبيعة الخالق، وهو محيط يختلف عن محيطنا، وظروف غير ظروفنا، ولذا فهو يشجع النقاد والدارسين الذين يعملون على استنباط قواعدهم ونظرياتهم النقدية، مركزين على الأدب العربي. ومن هنا فإن الخطوات الأولى لتحريك الفكر العربي هي تحريك النقد الأدبي العربي الذي مازال يعيش في مرحلة التجزؤ والتشتت. وهو يرى أن الناقد يجب أن يكون واسع الثقافة، وأن تكون درايته كبيرة بحدود النقد الأدبي، حتى يكون أكثر علماً من الكاتب الذي يتقده؛ إذ لا يكفي أن يكون مساوياً له. كذلك لا ينبغي له أن يطنع الكتاب، أو يخرجهم، بل عليه أن يصبح أسطعاهم.

وعن موقفه النقدي من «في الأسلوب وأدوات التعبير»، يتحدث الباحث في فصله الرابع عن اللغة بوصفها أداة للتعبير. وهذا الفصل هو محاولة لتفهم اهتمام يحيى حتى بالأدب والأسلوب الأدبي. فالألفاظ عنده هي «وعاء الفكر»، ولا يمكن للفكر أن يكون واضحاً إلا إذا التزم الأسلوب العلمي الدقيق. وعلى الرغم من تحورنا من السجع اللفظي فإننا وقعنا في السجع الذهني - كما يقول يحيى حتى. كذلك فهو يأخذ على عاتقه الرد على المهاميين للغة العربية من المستشرقين، ودعاة العامية، فالعيب - فيما يرى - لا يعود إلى اللغة العربية في تفقرها وتحلفها، بل يعود إلى الكاتب نفسه؛ فهو المسئول الأول والأخير عنها.

والفصل الخامس والأخير، وهو عن منهجه النقدي، يرى فيه الباحث أن النقاد اختلفوا في تحديد منهج يحيى حتى النقدي، وتضاربت آراؤهم، دون أن يتفقوا في النهاية على رأى معين يتيسر للقرّاء تعرف المنهج الذي انتهجه في نقده. من ذلك مثلاً أن بعضهم يراه ناقداً اجتماعياً وراثياً من رواد النقد الأيديولوجي، في حين ينزّه البعض الآخر عن الانخراط في أيديولوجيا معينة.

'Al-'Kurdī's *«Structuralist Criticism: Ideology and Theory»*, an examination of the true relationships of structuralism and ideology and an attempt to answer the often-put question: Is structuralism a philosophy or a system?

Structuralism, according to the writer, has risen over the ruins of the phenomenological philosophy holding that the world of knowledge, as well as that of emotion and sentiments, take form through consciousness, intentionality and a meaning-creating will. Structuralism, on the other hand, starts from the premise that consciousness is neither centre nor focus of human existence, but a reflection of a greater power-controlling it willy-nilly-viz. the power of various «systems» giving existence its mould. It is the aim of structuralism to discover and describe these systems. Hence its affinities with some of the linguistic concepts of the Russian Formalists and of the Prague Circle. These-especially in the domain of phonology-have influenced the thought of Lévi-Strauss, founder of structuralism.

Language, from this perspective, is a formal system (or discipline) comprising speech-controlling rules and hence the reality which is the source of all literature and thought. This reality is independent of external influences or ideological concepts. It is concerned of necessity with social and political functions, but is at the same time subject to the rules of scientific knowledge and its inner laws.

'Al-'Kurdī maintains that language is not a formal framework separable from the attitudes inciting a writer to put pen to paper. In this, he echoes the views of the Russian critic Bakhtin who stresses the relationship between language and society and regards ideology as a determinant of artistic form, affecting the organic structure of a work of literature.

Finally we come to Dr. Samia Asad's *«Dramatic Criticism and the Humanities»*. She starts by reviewing critical methods treating of dramatic texts and making use

of *données* of the humanities. First of these disciplines that proved beneficial to the criticism of drama was psychoanalysis. Researchers have applied the theories of Freud and Jung to dramatic characters and their authors. Sociology too has influenced literary criticism in general, and the criticism of drama in particular. A case in point is Lucien Goldmann's *Racine*. From linguistics, dramatic criticism drew some methods and terms, adapting them to its own purposes. It is now widely recognized that a work of drama is different from other kinds of literary writing being of necessity inseparable from the conditions of stage performance, so much so that a different text will sometimes emerge from the process.

This has driven home the necessity for a new method in dealing with a dramatic text, taking into account its double nature. Semiology (or the study of signs) seemed to furnish dramatic critics with what they needed. It came as a handy way of dealing with the relationship between text and show; especially dramatic show: Dr. Asad goes on to examine the tools of this method and how they may be implemented.

Ending as it does with this study, the present issue presents the reader-or so we hope-with a clear picture, (historically and realistically alike), of the interplay of various human disciplines in the critical practice directed upon one specific literary and artistic form, viz. drama.

Thus end the contributions to the main theme of this issue of *Fuṣūḥ*. We next come to a critical experiment, conducted by Dr. Hoda Wassif, in which a new reading of the thought of Ṭaha Hussein, in the light of the Oedipal myth, is attempted. This is followed by «The Literary Scene» section in which the reader will encounter six reviews of modern Arabic literary works. The issue concludes with a new section, presented here for the first time. It consists in selected texts of modern literary criticism, both Arabic and Western, in an attempt to make them more accessible to the Arab reader. This new section-it is hoped-will be a constant feature of *Fuṣūḥ* answering a much-felt need.

Translated by  
MAHER SHAFIK FARID

an important historical dimension, viz. *praxis* which is of no less moment than vision. Brand offers his own analysis based on the concept of action or *praxis*. He concludes that all beings are defective: this can be seen in man's finitude, in the defects of language as a tool for logic and inference, and in the defective nature of time, being fleeting and transient. Defectiveness is therefore of the very essence of finite existence. This is dramatically shown in myth where lost abundance is made good through pain and adventure, that is through a constant struggle against the basic fact of defect.

A myth is a vision incarnate - apparelled in words; it is an action given voice by words. To be interpreted as an immediate experience, it has to be assimilated into a larger whole: the world.

From Phenomenology we move to Dr. *ʿAṭmūm Ḥasanīn's* «*Language and Literary Criticism*». On the fields of linguistic study and what they can contribute to literary criticism.

*Tammām* starts by asserting that language is an integrated system, at once inclusive and exclusive. But it also comprises subsidiary systems such as phonology, morphology, grammar, lexical meaning, social significance, styles and those psychological and social considerations pertaining to them.

The writer notes a number of vocal phenomena that enter into the domain of literary criticism such as euphony, cacophony, rhyme (in verse) and other phenomena characterized by similarity of sound and multiplicity of sense.

*Tammām* then moves on to grammatical and morphological aspects - at the centre of a critic's work - such as *ʿarāḍ*, *muṣṭahqa*, *raḥṭ*, *ruṭba* and *taḥṣīm* - all of which being part of the equipment of classical Arab grammarians and rhetoricians.

We then proceed to lexical items in relation to literary criticism. It is not enough to be free of grammatical errors: for aesthetic considerations will demand much more than mere correctness. *Tammām* addresses himself to the question of the relationship between word and meaning as well as the different layers of a word: physical, intellectual and artistic.

The same goes for the sentence which has to be aesthetically effective, in addition to being grammatically correct. The writer considers verbal, circumstantial and external evidence in the belief that literary criticism must be aware of these things even though it will have to transcend them to embrace a writer's environment. *Tammām* finally dwells on the importance of style from the perspective of literary criticism.

Closely connected with the above is Dr. *Ṣalīb Faḍl's* «*From the Statistical Point of View in Stylistic Studies*». This

picks on where *Tammām* has left off. It starts from the premise that linguistic elements, conditioned by textual contexts, operate as stylistic pointers or indices. When stylistic sets keep occurring in a sufficiently large number of closely related texts, they tend to form a larger group belonging to the very concept of style. Stylistic pointers consist in attitudes borne out by statistics. They also consist in heterogeneous elements that would not coincide. To the criterion of stylistic pointers, in linguistic analysis of texts, one may add another - viz. behavioural analysis of reactions arising therefrom, and their impact on the reader.

Quantitative measurement, employing statistical and mathematical analysis procedures, is capable of pinpointing stylistic features formally and objectively, as well as of drawing exact conclusions from them. Researchers stress the importance of context in statistical analysis of style since a text's style is a function of the ratio of repeated phonetical, grammatical and lexical elements, as well as the average of repetition in different contexts linked some way or other. A researcher has therefore to make use of other sets of texts to compare with the one in hand.

Certain criticisms have been made of this statistical method, chief of which - according to *Faḍl* - is its failure to catch the finer shades of style, its pseudo-accuracy resting content with numerical statistics at the expense of the spirit of the text. It so happens, moreover, that it often fails to take into account the impact of context, however important that may be. In an attempt to close this gap, some researchers have tried to employ the techniques of comparative contextuality.

*Faḍl* concludes that the importance of statistical analysis is best seen in attributing hitherto anonymous works to their authors. Furthermore, the repetition of certain stylistic pointers could help define the general significance of a literary work, as well as raising questions of an aesthetic nature that may lead to a better understanding of the work's structure. *Faḍl* points out the importance of making an evaluation of those stylistic elements that have a palpable effect on the text and of bringing out their significance. Comprehensive evaluation of such elements should point to their larger significance in the context of a certain literary epoch and in relation to a given ideology.

The paper therefore sheds light on the roles that statistical methods could play in the field of stylistic studies, the latter being an inseparable part of the critical process.

Modern literary criticism - especially in the case of structuralism - has been trying to explore the world of a literary text in itself, apart from any ideology adopted by either writer or critic. As a corrective to this trend, ideological schools have sought to demonstrate their legitimacy as a way of approach, the role they can play in throwing further light on a work of art, illuminating it from within and from without alike. Hence Dr. *Muḥammad*

2. The dialectical approach based on the proposition that the process of literary and ideological production is an integral part of the social process in general.
3. The structural-generative approach demonstrating how the historical elements and individual characteristics, in their combination and interplay, form the essence of the proper method for the study of literature and history.
4. The semiological approach providing structuralism with the bases requisite for regarding a literary work as a realization of a system of signs and symbols.
5. The functionalist approach tending to point out social components of a literary work in the light of sociological concepts as well as working out the implications of characters' attitudes in relation to social *données*.

Diab concludes with an enumeration of methods employed in the field of sociological criticism. These are:

1. Content analysis.
2. Content role.
3. Case study.
4. Sociometric measure.
5. Projective method.

The last question to which the writer addresses himself is: to what extent is the sociological school of criticism capable of exhausting all the possibilities of the literary phenomenon? The conclusive answer he gives is that it complements - but does not replace - other approaches. It is one tool helping create an integrated critical method.

Criticism from a sociological point of view has largely been centred on the novel as a literary form. Dr. Sabri Hāfiz's *«The Novel as a Literary Form and Social Institution»* is an embodiment of this trend in application. In a theoretical preamble, the writer maintains that the novel - or at least the more remarkable examples of it - is more than a mirror reflecting, in its transparency or opacity, various aspects of reality. A great novel seeks, as it were, to tear the veil of the temporal and the transient - whatever is familiar and direct and realistic - and to open up further vistas or planes of being: the absolute, the probable, the near, the mysterious and the human, without losing touch with reality or with the reader to whom it is addressed. A novel - as a creative work of art - is an adventure based on the incessant dialectic of the individual and the collective, through the medium of language which - in a novel - is not a mere reflection of reality but a tool for its realization. From the point of view of the sociology of literature, a novel confronts a literary critic with the necessity for looking for a new formula, one that is not reached at the expense of either premise, eschewing both reductivity and oversimplification. In the meantime, it has to come to terms with linguistic necessity or inevitability, on the one hand, and the autonomous nature of a literary structure, with infinite possibilities, on the other.

Starting from these theoretical premises, the writer proceeds to an applied examination of *Faḥr al-Dīn's Zaynab and the Throne* in the light of the concepts outlined above.

The dialogue of human studies and literary criticism, however, is not confined to psychology and sociology. History, which used to be considered part of literature, is still very much akin to literary criticism. Allen Douglas, lecturer in the University of South Mississippi (U.S.A.), contributes a study, specially commissioned for *Faḥr al-Dīn*, with the significant title *«The Historian, The Text, and The Literary Critic»*.

Douglas starts by noting the growing interest - over the past decade - in the relationship between the study of history and literary criticism. A true appreciation of the importance of this *rapprochement*, and the promises to which it has given rise, can only be achieved by an examination of the issues raised by the interplay of these two human disciplines.

The relationship between critics and historians is of long-standing. Most critics used to regard history as a handmaid to criticism, often useful and even necessary, provided it kept to its proper place. Historians, on the other hand, used to regard literature as a mirror of the age. Being, however, «fiction» rather than «fact», literature was regarded by historians as a persuasive witness, testifying to what has already been proved. Literary criticism was often looked askance on, by historians, as a weird artificial game, whose methods or conclusions were hardly of use to the student of history. No one will deny that the mental activity of a critic is in some ways different from that of a historian: for where a historian leaves off, a critic will pick on. A historian creates a text; a critic analyzes it. Where the former turns events into ciphers, the latter will try to crack those ciphers. This is not to say, however, that the only service they can render each other is warn against methodological errors: the differences between the two disciplines should serve as an incentive to integration. A science creative of a text should fit into one analytical of it like hand and glove. The nearer a historical event comes to the nature of text, the more profitable will be the critical activity setting out to analyze it.

A corollary to Allen Douglas' paper is Gerd Brand's *«World, History and Myth»*. This divides into two sections: the first dealing with the foundations of Edmund Husserl's phenomenology, and the second using these foundations as a springboard for a phenomenological analysis of the mythical apprehension of human existence.

Husserl's discovery of the concept of horizon - and hence of the world - has its roots in a firm belief in vision. To him pure vision is tantamount to complete faith in what is seen as fulfilling a *priori donnée*.

Despite the importance accorded to history in Husserl's work, it fails - according to Brand - to take cognizance of

ground between literary criticism and psychology. He maintains that the former can benefit from some, comparatively secure, bases of the latter.

In order to define these possible points of contact, the writer examines the scope and nature of literary criticism as seen by its practitioners. To him, literary criticism is, in essence, an evaluation of literary works. The writer reviews the subject, nature and recent developments of psychology, pointing out those aspects of it that could be of use to literary critics. These aspects fall under two headings: subject-matter and methodology.

To take subject-matter first, *Soueif* calls attention to two classes of subjects: the first of which can be of direct use to literary criticism. This comprises such questions as the various meanings of the text, the psychological foundations of dealing with words, their phonological and syntactical suggestions. The second class of subjects-whose relevance to criticism is of a less direct nature-is concerned with the appreciation of plastic arts and with the process of artistic creation.

On the methodological level, *Soueif* deals with those methods of research developed by psychologists such as «questionnaires» and «content analysis» stressing their relevance to the field of criticism.

*Soueif's* paper tends, on the whole, to stress the points of contact between literary criticism and psychological science in an attempt to approach the ultimate goal, namely the literary text in relation to its creator and to its recipient.

*Soueif's* study of the relationship between psychological science and literary criticism is followed by another dealing with the problematality of psychological science and the extent to which some of its epistemological systems may illuminate the critical process. Dr. *Yahya al-Rakhawy*-author of this study-is not merely a psychiatrist and psychopathologist, but a critic and creative writer as well. His paper comprises a theoretical section dealing with the problem posed and an applied section reviewing earlier critical practices with a psychological bent and offering new analyses.

Theoretically, the writer reviews a number of systems of psychological knowledge, such as psychopathology, the science of behaviour, the psychology of the unconscious or Freudian psychoanalysis and its rival system: the psychology of consciousness. None of these systems could exhaust all aspects of the literary phenomenon. A critic has to fall back on a selective psychological alphabet capable of flexible movement within the literary text, dialectically and creatively. According to *Rakhawy*, this creative-critical activity is based on two branches of cognitive activity, namely psychopathology and psychology of consciousness. The critical approach -in this perspective- is phenomenological.

As for the applied section, it is taken up with an analysis of the characters of *Hamlet* and of *Dostoevsky*. *Hamlet's* basic developmental problem ("To be or not to be") was to be himself, independent of parental authority and facing it at the same time. He cannot be if he is to be a little more than a reflection of his father, or a mere foil to it: a state of non-being on either count. That *Hamlet* sees his father's ghost is an external activation of an inner parental system, emblematic of all forms of authority. *Hamlet* failed in his attempt to make «the journey within» and «the journey without», a combination of which is necessary for an independent structuring of the individual. In the case of *Dostoevsky*, epilepsy served as an activator of the creative powers. Creativity was the positive facet of disease. His prolificacy attests to his success in harmoniously moving between the inner and the outer worlds.

The two studies mentioned above -both psychological in nature though different in procedure and method- show how much psychological science can contribute towards the creation of a cognitive system of literary criticism, at once objective and dynamic.

Psychology, however, is not the only discipline capable of achieving this end. Sociology, as well, may serve as a fruitful approach to the literary phenomenon which is the subject of literary criticism. Dr. *Mohamed Häfiz Diab's* «*Literary Criticism and Sociology*» reviews the basic assumptions underlying criticism from a sociological point of view; theoretical approaches to it, and its methodology.

In reviewing the historical background to this trend, *Diab* starts with *Plato's* concept of *mimesis* and *Aristotle's* attitude to it. He makes mention of the Italian philosopher *Vico* as well as *Mme de Staël*, *Saluste Boeuf*, *H. Taine*, the French school of sociology in the twentieth century, down to the work of *R. Peirce* and *Imo Watt*. To *Diab*, the frame of reference for this school of criticism is mainly the notion of literature as a reflection of a surrounding environment.

The basic tenets underlying socio-literary criticism could be summarized as follows:

1. Dealing with literature as a social system.
2. The dialectic nature of the relationship between a literary work and social reality (the question of «influence»).
3. Making room for folklore as a repository of social lore and collective experience.
4. Striking a balance between the objective and the subjective in viewing a literary fact.

Theoretical approaches to sociological criticism are defined by the writer as follows:

1. The empirical approach studying the literary fact as a social product in which the work, its publisher and reader are involved.

# THIS ISSUE

---

## ABSTRACT

---

The scheme of this issue has been largely determined by an epistemological problem that has been facing literary criticism since the last century and even, in one form or another, earlier than that. For literary criticism is that branch of intellectual activity that could not, through the centuries, become an autonomous discipline like logic, psychology, sociology, ethics, linguistics or aesthetics; all of which have managed - at various periods - to detach themselves from the theory of knowledge and establish their own cognitive identity. Science, as we know, does not earn its nomenclature until it has succeeded in allying itself with some clear-cut field of knowledge. The French positivists of the nineteenth century have tried to transform literary criticism from its inherited status as an individual mental activity, a free practice based on the so-called insights of the critic, into a cognitive system with objective foundations. The fact remains, however, that literary criticism, up to the present day, is still trying to delimit its own epistemological domain, in an attempt to establish a system of categories capable of classifying its subject-matter. Once literary criticism has achieved the status of a science, it will become of necessity one of the so-called «human studies» or «humanities».

One feature common to all these human studies is that each has a basic system running parallel to what we find in the rest of them. It so happens, however, that two or more fields of study overlap, thus creating a situation where one discipline is basic and the rest ancillary. The marriage of two basic systems may give rise to a new one, such as socio-psychology, psycholinguistics, or sociolinguistics. Literature is the subject of literary criticism, but some other human studies overlap with criticism to such an extent that new epistemological disciplines are created, e.g. the psychology of literature and the sociology of literature. The dilemma of the «science of literary criticism» - if we may say so - is how to find its own identity in the context of a constellation of human studies, so that these may be merely ancillary to it.

On a less abstract level, we are led to the question: to what extent are those notions true?

The present issue of *Fun* is tentative in this sense: it is on the whole - an attempt at exploring the various relations

of human studies and literary criticism, as a step towards establishing a genuine identity capable of turning criticism into an autonomous science.

The issue opens with Dr. Zaki Naguib Mahmoud's «Philosophy and Literary Criticism» as two, basically parallel, systems of thought. The writer sets out to examine the relation between «philosophical thoughts» and «the work of criticism» not only from a historical point of view (since critical thought has originated with a number of philosophers, chief among whom are Plato and Aristotle) but also through the «nature» of each. A philosopher's point of departure is normally those concepts, current in our daily life. From these he will proceed to generalizations about the specific laws of a given domain. He seeks, as it were, to answer the questions posed by his age, or arising from his own reading of his age. Literature, on the other hand, is concerned with human interplay, that is to say with man in his dealings with other creatures. It does not do this, however, explicitly but through appealing to the concrete. It is the function of a critic to reach down to the underlying concepts beneath the concrete manifestation. A critic - like a philosopher - moves from surface to depth in search of the roots behind the surface. His is a search for a unity that underlies diversity. When this task is performed «vertically», it will provide us with an answer to the question as to what is «constant», what «variable», in artistic creation. It should enlighten us on the taste or sensibility of a given age, on the one hand, and on that constant element, common to all great works of art, and making for their immortality, on the other.

To sum up, a philosopher's thinking is centred on universal principles embracing the whole universe. A critic's - as contradistinguished from the above - seeks to pronounce a critical judgement on a specific work of art. The nature of the activity is the same, but a philosopher's orbit is wider than a critic's.

Leaving aside - for the moment - any rate - the nature of philosophical thought and of critical thinking, we move on, with Dr. Mustapha Souef to the question of «Literary Criticism and What It Can Learn From The Science Of Psychology». The writer starts by postulating a common





# **Fusūl**

Journal of Literary Criticism

*Issued By*

**General Egyptian Book Organization**

---

Editor:

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

Sub. Editor:

**GABER ASFOUR**

Editorial Secretariate:

**ETIDAL OTHMAN**

Lay Out:

**SAAD ABDEL WAHAB**

Secretariate:

**AHMAD ANTAR**

**ISAM BAHY**

**MOHAMMAD BADAWI**

**Consultants**

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**SH. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

---

**LITERARY CRITICISM  
AND HUMAN SCIENCES**

---

○ Vo1 - 1111 ○ No. 1

○ October November December 1983

# فصول

مجلة النقد الأدبي

## نراتنا الشعرى

○ المجلد الرابع ○ العدد الثاني ○ يناير/فبراير/مارس ١٩٨٤



٥٠ قرش



# فصول

مجلة النقد الأدبي

نראتنا الشعرى

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الرابع • العدد الثاني • يناير/فبراير/مارس ١٩٨٤

٢

# فصول

مجلة النقد الأدبي

## مستشارو التحرير

زكى نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد الحميد يونس  
عبد القادر القط  
مجدى وهبة  
مصطفى سويق  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

## رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

## سكرتير التحرير

اعتدال عثمان

## المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

## السكرتيرة الفنية

عصام بهوت  
محمد بدوى

## تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

- الاشتراكات من الخارج :  
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً  
للهيئات - مبالغ إلیا :

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات)  
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

- ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

### ● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يعلق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المصنفين .

### الأسعار في البلاد العربية :

البحرين دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين  
دينار ونصف - العراق : دينار وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان  
١٥ ليرة - الأردن : ١٠٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -  
السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٧٠٠ دينار - الجزائر ٢٤  
ديناراً - المغرب ٢٤ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار  
دربع .

### الاشتراكات :

- الاشتراكات من الداخل :  
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش  
ترسل الاشتراكات بموالة بريدية حكومية

## محتويات العدد

٤	أما قبل .....	رئيس التحرير
٥	هذا العدد .....	التحرير
١١	تراثنا الشعبي والتاريخ الناقص .....	أحمد كمال زكي
٢٤	من أصول الشعر العربي القديم .....	إبراهيم عبد الرحمن محمد
٤٢	الأسطورة والشعر العربي .....	أحمد شمس الدين الحجاجي
٥٥	تشكيل المعنى الشعري .....	عبد القادر الرباعي
٧٣	البدیع فی تراثنا الشعري العربي .....	عاطف جودة نصر
٩٣	نحو تحليل بنوی للشعر الجاهلي .....	كمال أبو ديب
١٣١	غربة الملك الضليل .....	عبد الرشيد الصادق عمودي
١٥٣	الوقوف على الظلال .....	محمد عبد المطلب مصطفى
١٦٥	التحليل الدرامي للأطال بمعلقة ليلى .....	محمد صديق غيث
١٧٨	الغزل المدري واضطراب الواقع .....	علي البطل
١٩٥	ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي .....	عبد بدوي
٢٠٧	التشالوم في رؤية أبي العلاء .....	عبد القادر زيدان
٢١٧	تراثنا الشعري في آسيا الوسطى .....	محمد فتوح أحمد

### ○ الواقع الأدبي :

٢٢٨	حول بويطيقا العمل المفتوح .....	سيزا قاسم
٢٤٣	باب الفتنوح : الفناع ، الحلم ، اللغة .....	مدحت الجيار

### ○ الوثائق :

٢٥٧	- نصوص من النقد العربي الحديث .....
٢٧٣	- نصوص من النقد الغربي الحديث .....

### ○ عرض الدوريات الأجنبية :

٢٩٥	- دوريات إنجليزية .....	عرض حسن البنا
-----	-------------------------	---------------

### ○ عرض كتاب :

٣٠٦	الاضطراب البيئى في الشعر .....	مارى كاترين باتسون
-----	--------------------------------	--------------------

## تراثنا الشعري

# الما قبل

إن بعض الحكايات الهزلية ينطوي على مغزى يجاوز تسجيل المفاخرة التي تضحك لها أحيانا وتبسم أحيانا ؛ ولكننا قليلا ما نتوقف لكي نأمل هذا المغزى . وأكثر من هذا أن الحكاية الواحدة من هذا الطراز قد تنطوي على أكثر من مغزى ؛ ولكن ذلك لا يتكشف إلا بعد مجاوزة مرحلة الضحك إلى مرحلة التأمل . ومن هذه الحكايات حكاية ذاتمة تقول - فيما تقول - إن خير وسيلة لصيد السمك هي أن تذهب إلى أعالي النهر ، وتجلس على شاطئه النهر ، وتضع على عينيك منظارا مصغرا ، وتنتظر خروج السمك من النهر . فإذا خرج السمك رأيته عند ذلك طفيليا في حجم المصغور . عند ذلك تذهب عنك الرهبة ، وتلتقطه بين إصبعيك . ترى هل المقصود بذلك أن التهوين من الأمر الخطير يكسب الإنسان الجرأة عليه ويجعله في متناول يده ؟ أم أن الأمر ينطوي - في حقيقته - على سخريه عميقة عن يتيلون لأنفسهم هذا التخيل ، إذ يحسبون أنهم وقد هموا من الأمر قد امتلكوه وفرغوا بذلك منه ، في حين أنهم - في الواقع - قد ألغوا بأيديهم إلى التهلكة ؟

أغلب الظن أن هذه الحكاية تنبها إلى ذلك النوع من خداع النفس ، الذي يمارسه الجبان حتى يشعر أنه متقدم ، والضعيف حتى يشعر أنه قوي ، والجاهل حتى يشعر أنه عالم .

والمغزى هنا وثيق الارتباط بعنصر الرؤية المصطنع ، وهو المنظار المصغر . ويمكن - بالإضافة إلى ما ورد في الحكاية - أن يبدو النهر العظيم للرائي من خلال هذا المنظار كأنه جدول يستطيع المرء أن يعبه في خطوة ، وأن يبدو الجبل الأشم كأنه تل صغير يهبط بشرة ممول واحدة ، وأن تبدو فرقة كاملة من المحاربين كأنها سرب غل يزحف على الأرض ، وهكذا .

والمفاخرة في هذه الحكاية آتية من أن المؤلف في الحياة العملية إلى يضع الناس على أصيهم منظارا مكبرا ، يعينهم على رؤية الأشياء بمزيد من الوضوح ، ويكشف لهم عن التفصيلات الدقيقة في الأشياء . إنه أداة مساعدة على البصر حين بكل البصر . أما أن يستخدما منظارا مصغرا فهذه هي المفاخرة ، لأن أحدا لا يفكر - في الواقع العملي - في استخدام منظار كهذا . ولكن الحكاية - فيما يبدو - لم تكن هازلة كل الهزل حين استخدمت هذه المفاخرة . حقا إنها مازالت تتحرك على المستوى العملي ، ولكن هذا المستوى العملي غير واقعي . ولا يبقى إلا أن يكون استخدام المنظار المصغر إشارة إلى سلوكية خاصة يمارسها بعض الناس في علاقتهم بالأشياء وبالأخرين . وعلى هذا المستوى تقتضى المفاخرة ؛ لأن الواقع السلوكي لبعض الناس يدلنا - عند تأمله - على أنهم - من باب التمثيل فحسب - كمن يضعون منظارا مصغرا على أعينهم .

ستجد هؤلاء يواجهون العمل الكبير الذي استنفد الجهد والعرق فيقولون : وماذا فيه ؟ وستجدهم يفتقون على الفكرة اللامعة فيقولون : ليست بشيء . وسيشبهون بين الناس يتفتق الأوداج لظهم أن الآخرين شذيلون . إنهم - فيما يتيلون لأنفسهم - أكبر من كل عمل ، ومن كل فكرة ، ومن كل إنسان .

قد يكون هذا السلوك ضريبا من الدفاع عن الذات ، ولكن ليه اقتصر على هذا ؛ لأنه ينطوي - في الواقع - على عدوانية سافرة مقبنة . إنه محاولة يائسة لتحقيق الذات على حساب الآخرين . ولأنها تنطوي أساسا على الكذب على النفس فإن ضررها لن يصيب الآخرين بقدر ما يصيب صاحبها . وماذا يصيب التسامح من أفى إذا نظر إليه الرائي من خلال منظاره المصغر ؟ لكن الكذب على النفس بعد الكذب ، من شأنه أن يسحق روح الإنسان .

ولقد عرفنا في الأساطير الأدبية والفكرية طائفة من لا يسي المنظار المصغر ، كل همهم أن يضربوا بمعاولهم كل إنجاز ضخم ، وأن يتصدوا لما لا طاقة لهم به ، وأن يتعملا في المجالات التي لم يغيروها عن قرب ، وأن يصدروا في كل ذلك أحكاما لا تنقضي لجة التعالي . وقد أصاب هذه المجلة - ضمن غيرها من الجهود الصادقة الأخرى - غير قليل من هذه الأحكام .

كلا ، لن تكون الأشياء هيئة مسيرة لمجرد أن ألهاها بليس منظارا مصغرا ؛ ولن تفقد الأشياء قيمتها لأن أحكاما أساسها الكذب على النفس قد صدرت ضدها ؛ ولن يتضائل التسامح فيصبح عصفورا ، أو النهر الهادر فيصبح جدولاً ، أو الجبل الشامخ فيصبح تلا .

كلا ، لن تفقد الأشياء قيمتها لأن نفوسا ضعيفة تريد أن تلوى ، أو لأن عيوننا قليلة لا تريد أن تبصر الأشياء على حقيقتها .

واليوم ، ونحن نحفر التراب بأظفارنا ، ما أجدرنا أن نضع على أعيننا منظارا مكبرا ، حتى نرى الأشياء في تفصيلاتها ودقائقها فضلا عن كليتها ، حتى نستقيم لنا الأحكام ، فنعطى كل ذي حق حقه ، ولا نبغس الناس أشياءهم .

# هذا العدد

يرتبط هذا العدد من وفصوله ارتباطاً وثيقاً بالعدد الأول منها ، الذي خصص حينذاك لمراجعة التراث العربي وتحديد موقفنا منه . ومنذ البداية كان واضحاً أننا بصدد أن نولى هذا التراث من العناية ما هو جدير به ، وذلك من خلال المراجعة وإعادة النظر والفحص والتدقيق ؛ بل إن هذا المسلك يمثل خطأ أساسياً في منهج هذه المجلة ، وفيها عيبت إلى تحقيقه من رسالة . واليوم تقتصر المراجعة في هذا العدد على تراثنا الشعري . ويدهى أن هذا التراث الذي يرجع في التاريخ إلى ما قبل الإسلام بما يقرب من مائتي عام لا يمكن أن تلم به مجموعة محدودة من الدراسات ، بشمها عدد واحد من هذه المجلة - على ضخامتها . وإنه لمن الساذجة أن يتصور أحد أنه في الإمكان مراجعة التراث الشعري العربي كله في هذا الحيز . ولكننا نتحرك في خطة المراجعات وفقاً لمنهج تناول الجلود ثم يمتدح الفروع فالقصص فالأوراق . وفي هذا التمثيل يصبح كل شاعر مفرد بمثابة ورقة في شجرة الشعر العربي الباسقة العريقة . ثم يأتي يوم يكون فيه واحد من هؤلاء الشعراء ، أو يكون نتاجه الشعري ، محوراً لمجموعة من الدراسات ، يفرد لها عدد من هذه المجلة .

وهكذا اشتمل هذا العدد على ثلاث عشرة دراسة ، موزعة على مناطق بأعيانها من خريطة الشعر العربي . وقد كان طبعاً أن تظهر مرحلة التصريح الأولى لهذا الشعر بمزيد من الاهتمام ؛ وأضحى بها مرحلة ما قبل الإسلام . وأيضاً فقد انصرف قدر كبير من هذا الاهتمام إلى الشاعر الذي يقف على قمة هذه المرحلة ، وأضحى به امرأ القيس .

● وفي مستهل هذه الدراسات تأتي دراسة أحمد كمال زكي عن تراثنا الشعري والتاريخ الناقص ؛ وفيها يسجل ملاحظته الأساسية ، وموداعها أن دراساتنا التاريخية المتصلة بالشعر تعاني من النقص . وهو يميز هذا النقص إلى قصور في القوانين الفنية التي ارتضينا - حتى الآن - أن تحكم بها ؛ فلم نسأل أنفسنا ، ولا سأل واحد منا مؤلفي المصنفات - كالأخلاق والمقدد الفريد والبيمة وأغلب كتب الطبقات - لماذا لم يذهبوا إلى الفصاة أو الرسائل الأدبية مثلاً ذهبوا إلى الشعر ؟ ولماذا أهملوا المذكرات الشخصية والمذونات التاريخية والمقامات وما إليها ؟

إن اللغة الشعرية سياق تاريخي مرتبط بأسباب البناء الثقافي بل بالوجود الاجتماعي كله . وفي هذا الوجود الاجتماعي لا نعتز على نسق واضح وكامل للتتبع ؛ ولا يهيم لنا الأليات - مصادر كانت أو مراجع - الإجابة عن السؤال التالي : لماذا لا نستطيع حتى الآن إدخال المفكرين إلى حظيرة الأدب الأرقى المكتوب ، إذا كان من شروط أي أدب التصاقه بواقعه الاجتماعي ؟

ومن هذا المدخل يلقي الباحث الضوء على جوانب المشكلة التي تواجه ناقد الشعر العربي القديم . فهناك الأصل الأسطوري والشعائري الذي أفرضه عنه أغلب الذين أرخوا لشعرنا ؛ وهناك الأحكام الجزائية التي أطلقت على ذلك الشعر ، والتي تركت آثارها في تصوراتنا للتيور لتاريخ الأدب العربي ؛ ثم هناك الخطأ المنهجي أن يتصل الحديث بالشعر طائفاً على السطح ، في حين يجنئ كل ما عداه . لكن ظهور قصة كقصص الجنون بين عامر وقد تحولت - من عمر الأيام - إلى سيرة تشبه السير الشعبية ، بعيداً عن الرقابة الدينية التي فرضت على الشعر الرسمي ، يعني تواصل فنياً لا يمكن الاستهانة به في كتابة التاريخ الأدبي ، بين ما هو طاف على السطح وما يردده ضمير الشعب في القصص التي طورد أصحابها أو رواها .

من أجل هذا كله يرى الباحث أن المورخ الجديد للأدب العربي ينبغي له أن يتحرك في إطار مفهومي يحقق التكامل الفهمي بين أشكال التعبير المختلفة في الأدب العربي ، مع الحرص على تقديم الحلفية الجمالية للوضوح الذي رفضه السراخ الأكاديميون ، وتصحيح المفاهيم التي راجت نتيجة لاستبعاد بعض الأنواع الأدبية . وعند ذلك ستفهم الشعر نفسه ، بل ستفهم - في إطار الرؤية المتكاملة للأدب - كثيراً من جوانب المهمة ، وكثيراً من دلالاته الحضارية .

● وفي عقب هذه الدراسة الأصولية الكاشفة عن جوانب القصور في فهم شعرنا القديم في سياقها الأدبي ودلالاته الحضارية ، تأتي دراسة إبراهيم عبد الرحمن لتخصص أصليين من أصول الشعر العربي القديم ، هما الأغراض والموسيقى . ولهذا الاختيار ما يبرره ؛ وهو أن الأغراض تمثل الجانب الموضوعي من أصول القصيدة القديمة ، وأن الموسيقى تمثل أحد الجوانب الشكلية فيها . وقد خرجت من هذين الأصلين فروع مختلفة ، ولكن الباحث أرجأ دراستها إلى مناسبة أخرى .

وأغراض الشعر القديم - في منظور الكاتب - هي موضوعات قد تشكلت في صور خاصة ، غلبت عليها النمطية المتمثلة في الممان والعصور واللغة . وقد اتخذ الباحث من ذلك دليلاً على أن هذه الأغراض ليست أكثر من صيغ فنية صمد الشعراء إلى توظيفها في قصائدهم توظيفاً مبدعاً في بين معانيها ومواقفهم من الحياة . وهو يرى أن هذه الوظيفة الفنية للأغراض قد حلت الشعراء على أن يبدعوا فيها شيئاً من التعبير بما يتناولونه من ممان وأفكار خاصة ، من خلال معانيها وأفكارها النمطية . وهم بذلك يحولون هذه الممان والأفكار النمطية إلى أدوات فنية . ومن ثم تصبح تلك الأغراض ، من خلال هذا التحوير الخفي الذي يبدع الشعراء في معانيها وأفكارها ، صيغاً خاصة بهم ، على الرغم من نمطيتها ، تختلف من قصيدة



إلى أخرى ، لتعادل - في هذه القصيدة أو تلك - موقفا جديدا للشاعر من الحياة والناس . ويذهب الباحث ، بما يلاحظه من غطية في معاني هذه الأغراض ولغتها وصورها ، وما يلاحظه من تشابه بين بعض هذه الأغراض والأساطير القديمة (على نحو ما يتضح في المشابهة بين سلوك امرئ القيس الذي يعبر عنه غزله ، وأسطورة الإله كريشنا الهندية) - يذهب إلى أن هذه الأغراض تعد بقايا من أساطير قديمة . ومع ذلك فإن ما نسميه بالتنميط والتكرار في ورود هذه الأغراض في قصائد مختلفة لم يجل دون تجديدهما .

أما فيما يتصل بموسيقى الشعر القديم فيرى الباحث أن إدانة المحدثين لما في هذه الموسيقى من غطية وتكرار إنما تعود إلى أنهم يقيسون هذه الموسيقى بمقاييس قاصرة . وهو يرى أن موسيقى هذا الشعر ، على الرغم من اعتمادها على التكرار ، كانت تتنوع وتتجدد بفضل الشعراء الذين نجحوا في توليف هذا التكرار توفيقا فنيا . وإن ما نسميه الأوزان الشعرية ليس - في رأيه - سوى أدوات موسيقية نجح الشعراء في استخلاص أنغام متنوعة منها . وهو يستشهد على هذا بأن القصيدة القديمة قد صيغت في وزن شعري واحد ، ومع ذلك فإن موسيقاها المنبثقة من هذا الوزن تختلف باختلاف الأغراض والمعاني التي ترد فيها . وفي التبدل العملي على هذا قدم الباحث دراسة تطبيقية على شعر الأعشى ، موضعا اعتماد الأعشى في تنوع موسيقاه على أصليهما : أصوات اللين والقوافي المطلقة . وينتهي الباحث من هذا كله إلى أن الجاهليين قد خطوا بموسيقى الشعر خطوات واسعة ، وطوروا وسائلها تطويرا ملحوظا .

● وفي إطار البحث عن المكونات الأولى تأتي دراسة أحمد شمس الدين الحجاجي للشعر العربي القديم وعلاقته بالأسطورة . وهو ينطلق في هذا البحث من حقيقة أن الأسطورة ارتبطت منذ البداية بالكلمة ، وأن الشعر لم يتفصل عن الأسطورة إلا عندما حدثت لها شعائر خاصة تؤدى في بيت العبادة . ومع ذلك فقد ظل الشعر يحفظ بعلاقاته بالأسطورة ، من حيث إنه يخلق عالما شخصيا متفلقا على نفسه ، ما زالت اللغة فيه لغة أسرار . وهكذا استغل الكاهن بالكلمة الأسطورة داخل المبدع ، والشاعر بالكلمة الشعر خارج المبدع ، وإن كان كلامها يلقى الوحي ، ويكتم لغة أسرار .

ولم يكن الشعر العربي بدعا بين الفنون الشعرية الإنسانية ، فقد ارتبط - مثلها - بالأسطورة إلى حد كبير . وليس بين أديبنا شيء من البدايات الأولى لهذا الشعر ؛ وكل ما وصل إلينا منه إنما يتسنى إلى تلك الحقبة المتأخرة من الجاهلية ، حيث كان الفصل قد تم بين الكاهن والساحر والشاعر ، وتحدت لكل منهم وظيفته ، وسمى كلام الكاهن بالسجع ، وكلام الساحر بالرقى ، وكلام الشاعر بالشر . وفي الوقت الذي جعل فيه الإفرنجي الشعر وحيا من الأله ، ارتبط إبداع الشعر لدى العرب منذ الجاهلية بالحن . وما أكثر الروايات القديمة التي تحدثنا عن هذا المعتقد ، وتحدد لكل شاعر شيطانا يميته ، يلقي الشعر على لسانه . وهذا معناه أن الشاعر كان الصوت المسموع في مجتمعه لقوى كونية خفية ، تربطها به رابطة خاصة . وهو في هذا يختلف عن الكاهن الذي كان يرتبط بإله أو آفة بأعبائها ، أو الساحر الذي كان يرتبط بالقوى الشريرة ، دون أن يكون لأبيها نفوذ وتأثير في المجتمع بقدر ما كان للشاعر . ومن ثم كان فرح القبيلة بميلاد شاعر فيها ، لا لأنه سيمدحها بكل القيم التي كان المجتمع عند ذلك يمتد بها فحسب ، بل لأنه سيكون كذلك همزة الوصل بينها وبين تلك القوى الكونية . وكذلك كان ميلاد شاعر في قبيلة ما مثيرا للدهر في القبائل الأخرى ، من حيث إنه قد يوجه إليها هجاء ولعناته فيلحقها من ذلك أكبر الأذى .

وهكذا تحدد للشعر العربي منذ البدايات متحيا غير والشرير في المدح والهجاء ، وفقا لخزيرة القوى الكونية الملهمة أو لشريرتها . ويرى الباحث أن الإسلام قد أكد هذا الفهم ، مسترشدا في هذا بعدد من الشواهد والأدلة ، ومتنبها إلى أن (هذا النظام في عملية الخلق وعلاقتها بقوى ما وراء الطبيعة أصبح جزءا من التراث العربي) .

● وفي إطار النظر الشمولي للشعر العربي ، ولكن دون إحالة إلى أطر مرجعية خارج النص ذاته ، يتجه عبد القادر الرباعي إلى تحليل المعنى الشعري وكيفية تشكله ، متخذاً من عدد من نصوص الشعر العربي القديم لدى شعراء مختلفين في أزمنة مختلفة مادته التجريبية . وهو ينطلق من حقيقة أن العملية الشعرية تغير من طابع الأشياء الداخلة في نص القصيدة ؛ فالكلمة يمكن أن تكون علاقة أو عملية ، والمعنى يكون حدثا ، والعمل الشعري كله علاقات صورية . فإحداث العلاقات المتنوعة هو السمة المميزة لعملية التركيب الشعري ؛ والمعنى الشعري الذي تشكله الذات الشاعرة إنما ينشئ من خلال العناصر المترتبة أو العلاقات داخل العمل الشعري الواحد . وفي وسع الناقد أن ينظر إلى مجموع التزامات أو العلاقات من خلال تشكيلين أساسيين للمعنى ، هما : التشكيل المكان والتشكيل الزمان .

وقد ربط بعض النقاد عملية إدراك عناصر العمل الشعري أو رؤيتها بالمكان ؛ فهذه الرؤية تتحقق عندما تكون قارئان على تجميع العلاقات في عوار متصالية في مكان ما يبرز نظامها . وعندئذ تفقد فائدة المكان أنه يحول الأدب إلى موضوع أو مادة ، فيساعدنا على أن نرى - على نحو أكثر حيوية - جوهر التجربة الأدبية ، ويمدنا بمحور مركزي لمجموعة العناصر القابلة للمشاركة .

وعلى هذا الأساس يعض الباحث فيمتحن بعض النصوص الشعرية القديمة ، لاين قيس الرقيات ، وابن المعتز ، لينتهي إلى أن التشكيل المكان قد يقوم على أساس التماثل ، بوصفه نوعا خاصا للتناظر بين العناصر التشابكية ، في حين يقوم في مخارج أخرى (بما لها بمناذج لاسرى القيس وأب

الشخص الخواص وجريرو والمتنوع وغيرهم على أساس آخر ، هو «التماثل في اللائحة» ، أو على مجموعة العناصر المتواجدة coexistent التي تبرز معاني القصيدة الواحدة ، ويكون لها علاقة مؤثرة في نمو الحدث أو المعنى وتعميقه . وبهذا يمتنع التشكيل المكان الشعري حواسنا القدرة على الإدراك الحفسي الذي يتجاوز به سطوح المواد المتجمعة إلى الأعماق البعيدة المفتوحة على اللا محدود في الأمانة .

أما التشكيل الزمان فيستوعبه الإيقاع الموسيقي ؛ فالإيقاع الموسيقي فن زمني يعنى «الحركة عبر الشيء» . وكذلك يرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطاً حيوياً ؛ لأن الكلمات التي يتندعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية .

والمكان في الأدب يحتاج إلى الزمان ؛ لأنه يشكل فيه ويحرك بحركته عبر أشياءه . والزمان - في مقابل ذلك - يؤلف من مجموع الأصوات الزمنية ومكاناً نغمياً . وهذا التلاحم يجعلنا في حاجة إلى مصطلح آخر يمتحننا القدرة على رؤيتهما معاً متفاعلين متساندين . ولعل مصطلح «بنائي tectonic» ، الذي يقترحه ميتشل Mitchell هو المؤهل لتحقيق هذه الرؤية على نحو دال وشامل .

● ثم نقلنا عاطف جودة نصر إلى قضية أكثر خصوصية وإن كانت تتعلق بمنحى عام في تراثنا الشعري ؛ وهو قضية «تيسيع» . وهو يذهب - منذ البداية - إلى أن العرب منذ الجاهلية قد عرفوا ، في شعرهم وثرهم على السواء ، ضرباً مما أطلق عليه العباسيون فيما بعد اسم البديع ، وأن القرآن الكريم عرف «الفواصل» التي ثارت حولها مشكلات المشابهة بينه وبين السجع ، تنزيهاً للقرآن عما نعت بعبوب السجع . وقد قام تحليل القدماء للسجع والجناس على أساس أن الألفاظ والمعانى المحك الذي يرجع إليه ، والمعيار الذي يفاضل بين أنماط البديع في قيمتها الفنية ؛ فمن البديع مالا تنضى إليه المعاني إضفاء طبعها ، ومنه ما تقود المعاني إليه . الأول تتطلبه الألفاظ تحقيقاً للفواصل المسجوعة ، وإن أفضى إلى «ركاة العبارة» ، وضعف الأسلوب ، وضحالة المعنى ؛ أما النوع الثاني فترأى فيه المعاني التي تتقاد إليها الألفاظ انقياداً ، فتقع اللفظة في مكانها دون أن تؤثر أو قلن أو فساد في الدق .

وقد استدعى وضع القضية على هذا النحو مشكلة القطيعة - عند القدماء - بين اللفظ والمعنى ؛ وهي المشكلة التي تبسط ظلالها على موروث الثقافة الإسلامية وما لم بها من جدل ، وما نيط بهذا الجدل من موروث الثقافة اليونانية . فالألفاظ - في تصوراتهم - طينية متناهية ، قابلة للصيرورة والتغير ؛ أما المعاني فمساوية ثابتة ، لا يعترها التغير ، ولا يعرض لها نقصان . وقد أفضى هذا - مرة أخرى - إلى تصور اللفظ والمعنى على نحو طبقي ، يلوذ بدلالات الشرف والخصاسة ، وما هو عال وما هو متسفل لاصق بوخامة الطبيعة وبلاغة الطبيعة . وفي ضوء القسمة الصارمة عولجت وحسنت البديع» . وقد ارتبط بهذا أيضاً تصورهم أن النطق يشتم بالمعنى ، فإن اهتم باللفظ فبالمرض ؛ وأن النحو يعنى بالألفاظ ؛ فإن عَن له اهتمام بالمعنى فبالمرض كذلك . وقد كان يكفي - في هذا كله - التسليم بدهانة أننا تفكر باللغة ؛ وهي بدهانة تحمل من النحو والمنطق وجهين لعملة واحدة . والتزيين ، وإن كان يضفي على الموضوع شيئاً ما ليس من طبيعته ، لا يفرغ - في الوقت ذاته - الموضوع من طبيعته . والملاحظة المباشرة للموضوع الذي نقصده بالزينة تجعلنا نميز فيه بين الأصل في ضرورته ، والزائد في غرضيته ، على نحو يسمح للشعور أن ينحى هذا الذي الحق بالطبيعة . وفي الزينة غريبة ، وتقنية تجميلية ، ورغبة في المجاوزة ، تتمثل في أن يكون الموضوع مطابقاً لطبيعته وغير مطابق في أن واحد .

والزينة البديعية في العصر الجاهلي وصدر الإسلام لا يكاد المرء يحس بها ، في حين بلغ الإغراق فيها ، والولع بالزخرف والتوشيح ، شواهاً بعيداً في عصور التدور الثقافي والانحطاط الأدبي ، حتى صار التفتن في البديع معياراً تقاس به الفنون كلها ، ولا سيما فن الشعر .

● ومن هذه المجموعة من الدراسات ذات النظرة الشمولية تنطلق إلى مجموعة أخرى من الدراسات التي تتحرك في إطار موضوعي محدود . وفي مقدمة هذه الدراسات تطالعنا دراسة كمال أبو ديب لمعلقة امرئ القيس . وهي دراسة تقوم على أساس من التحليل النبوي ، في إطار مشروع كامل لدراسة الشعر الجاهلي على هذا الأساس .

يرى أبو ديب أن المعلقة السبع تمثل في مجموعها رؤية الإنسان العربي في العصر الجاهلي للعالم ، أو أنها المحصلة النهائية لملاقة الإنسان بالكون والمجتمع القليل في تلك المرحلة التاريخية .<sup>١</sup> نحو ما تجلت في الشعر . وتخل كل معلقة من هذه المعلقات جانباً من هذه الرؤية يختلف عن الجوانب الأخرى . ومن ثم تختلف خصائصها «سبب النبوة» ، على الرغم من تداخلها وتشابهها ؛ فهي بينها ، على نحو يجعل منها عملاً متكاملًا في اللغة والرؤية ، وكلا متوازنان يجسد جوهرية العصر الجاهلي .

وفي إطار هذا المشروع العلمي سبق أن نشر الباحث دراسة له تتناول معلقة ليبي بن ربيعة العامري ؛ وهي القصيدة التي أطلق عليها الباحث «صفة القصيدة المفتاح The Key Poem» . وقد خلص من دراستها إلى أنها تقدم الرؤية الجاهلية ، أو الرؤية المركزية للثقافة الجاهلية . أما معلقة امرئ القيس ، فموضوع هذه الدراسة ، فقد أطلق عليها صفة «قصيدة الشبق The Eros Poem» . وهي - عندنا - تقدم الرؤية الفردية ، أو موقف الثقافة المضادة ، على نحو ما تمثلت في شعر الصماليك - على سبيل المثال . وعلى هذا الأساس تشكل القصيدة المفتاح وقصيدة الشبق قطبين متقابلين في إطار البنية الكلية للمعلقات .

وتقدم الدراسة الحالية تحليلاً تفصيلياً لمعلقة امرىء القيس ، ينتج أساساً إلى بنيتها بوصفها نموذجاً للبنية المتعددة الأبعاد multi - dimensional structure . وتقوم هذه البنية على أساس من التفاعل بين حركتين رئيسيتين تنظمهما أبيات القصيدة ، وتنقسم كل منها إلى وحدات تكوينية تشتمل بدورها على وحدات أولية . وتقوم القصيدة كلها على أساس من الجدل المائل في ثنائية ضدية تحاول إيقاع الزمن ، وتظهر في سكون الأطلال ومظاهر الموت والصمت والزوال والحشاشة الكامنة في العلاقات الإنسانية ، في مقابل الحيوية الفاعمة والجارية ، على نحو مائتجلى في السيل وفي مظاهر الحياة الصاخبة في الطبيعة ، وفي النشاط والقوة والصلابة في عالم الحيوان ، وفي مظاهر الخلد والكثافة الشعورية والحسية لدى الإنسان .

وفي إطار هذه الثنائية تتحرك القصيدة في سياق من التعارضات الأخرى ، التي تظهر على مستويات عدة في الوحدات التكوينية والوحدات الأولية ، مكونة شبكة من العلاقات المعقدة . وتتكشف هذه العلاقات عن طريق تحليل تفصيلي للمعاصر المكونة للبنية الدلالية ، وعناصر أخرى من البنية الإيقاعية . ثم يكشف هذا التحليل أخيراً عن انصهار كل للبنية الدلالية والبنية الصوتية لهذه القصيدة ، التي تعد من أروع نماذج الشعر الجاهلي .

● ومن التحليل البنوي لمعلقة امرىء القيس ينقلنا عبد الرشيد محمود إلى قضية تتعلق بامرء القيس كذلك ، كان لها أثرها الفنى في شعره أيضاً ، وهي قضية غريبة . وإذا استعرض الباحث دراسات سابقة لامرء القيس ، كدراسات إلياس حاوي والطاهر مكى وأحمد الحوق وسيد نوبل ، يلاحظ أن هؤلاء الدارسين قد مساو موضوع غربة هذا الشاعر دون أن يتعمقوه ، كما أن بعضهم عجز عن إدراك مقومات الوحدة في شعره ، على نحو جعلهم غير قادرين على فهم اغترابه ؛ ذلك اغتراب الذى تبدى في كثير من قصائده متخفياً وراء الحديث عن المرأة والطفل والحب .

ويدخل الباحث إلى دراسة اغتراب امرء القيس من خلال درس موضوع الوحدة . فإذا كانت القصيدة عند تحلو - مثلاً - مما يسمى بالوحدة العضوية ، فإن هذا لا يعنى على الإطلاق أنها تحلو من الوحدة ؛ ذلك أن مقومات الوحدة في غزل امرء القيس ينبغى أن تتلصص أساساً في مقاطع القصيدة ، لا في القصيدة بوصفها كلاً . فالقصيدة عنده تتكون من وحدات أساسية ليست هي الأبيات بل المقاطع . وفي إطار المقاطع ينشأ ضرب من التماسك الداخلى أو الوحدة البنائية . على أن وحدة المقاطع لا يمكن تعريفها تعريفاً نظرياً شاملاً ؛ لأنها تتحقق في أشكال متنوعة متعددة ، ولا مناص للناقد من أن يطرح مفاهيمه ويعرف أدواته النقدية حتى يتمكن من متابعة هذا التنوع .

ومن خلال التحليل ينتهي الباحث إلى أن الغزل الوصفى في شعر امرء القيس يؤدى دوراً جوهرياً في قصصه التي وسمت بالمجون من قبل بعض الدارسين ، وأن السرد والوصف يتآزران في نسج القصة التي يريد الشاعر أن يقصها ، مستهدفاً من ذلك استعادة الماضي والتشبث به والاستقرار فيه . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى تنهائى أمام هذا التحليل نظرية الفاتلين إن الشعر العربى التقليدي يخلو من الوحدة لأنه يفتقر إلى الوحدة العضوية ؛ فالوحدة ماثلة في قصائد امرء القيس - أو بعضها على الأقل - بقدر ما تتضمن مقاطعاً من تماسك ، وما يقوم بينها من علاقات .

● ولقد لفتت ظاهرة الوقوف على الأطلال في مستهل القصيدة الجاهلية أنظار الدارسين المحدثين بوصفها تقليداً فنياً يتطوّل على كثير من الدلالات المعنوية . وفي هذا العدد داستان جديدتان لهذه الظاهرة ، إحداها تتناولها في شعر امرء القيس أيضاً ، والأخرى تنقف عندها في معلقة لبيد وحدها .

الدراسة الأولى لمحمد عبد المطلب مصطفى ؛ وفي بدايتها يوجز الباحث التفسيرات القديمة والحديثة لهذه الظاهرة ، متخذاً من هذا مدخلاً إلى قراءة مقدمات امرء القيس الطليقة قراءة تحليلية ، بقصد الكشف عن الإمكانيات الدلالية التي تنطوى عليها . وقد تبين للباحث أن الأطلال كان يمثل تحولاً على مستويين : الأول ، هو الصورة المادية له وانتماسها في شكل صياغة لغوية ؛ والثاني ، هو الصورة الباطنية التي حوّلته إلى طبيعة إهامية .

أما موقف الشاعر من الأطلال فقد تجلّى في خطين متقابلين كذلك : الأول يتعاطف فيه الشاعر مع الطفل ويشفق عليه ؛ والثاني : يرفض فيه الشاعر الطفل من خلال رفضه لمشاعر اليأس والإحباط التي تتجمع عليه في مواجهة الطفل . واحظ الثاني هو الغالب في معظم مطالع امرء القيس الطليقة . ومن تتبع التحليل لهذه المطالعات ينتهي الباحث إلى أن الشاعر لم يقف على الطفل واصفاً ما أصابه من حزن إلا لأن ذلك كان وسيلة عاطفية يريح بها نفسه ، حيث إن الهلاك قد جلى بغيره . وربما كان هذا بمثابة استخدام الماضي وسيلة للحاضر ، حيث ينطلق الشاعر من الطفل إلى المفارقة العاطفية ، أو مفارقة الرحلة في اليبس بنتاجته السريعة ، وكأنها الموت - عنده - قد أصبح وسيلة للحياة . ومن هذا التسبّع كذلك يقف الباحث على حقيقة أن الأطلال لم يأخذ عند امرء القيس صورة الجثة الهامدة ، بل تحول إلى صورة رجل مجروح متهاك ، تقضت قسماته وتاهت ملامحه . وأيضاً فقد تبين للباحث أن المشهد الطليقي قد أخذ شكل نتاج جماعي نتيجة لبعض المخلفات القديمة المتصلة بالموت ، والعودة الخالدة ، وموت الأب ، وإحساس الأبن بفوته المتمزجة ببعض مشاعر الوحدة والغربة ، على نحو يؤكد طبيعة الاندفاع وراء الحياة بكل ما فيها من متع وملذات .

وينتهي هذا التسبّع إلى رصد موقف مدعش يثيب فيه الشاعر عن الرعى ، أو - بمعنى أدق - يفقد فيه الذاكرة مؤقتاً ، ثم تعود إليه حالة الصحو والتنبه فيستعيد ذاكرته القديمة الخالصة ، التي تمتاز فيها - أحياناً - تجارب الآخرين .

● أما الدراسة الثانية فتنتج إلى التحليل الدرامي للوقوف على الطلل في معلقة لبيد . وتسعى هذه الدراسة التي يقدمها محمد صديق غيث إلى تقديم اختبار لقدرة دعوى الطبيعة الدرامية للأدب، على استيعاب أنحاء النص في وجوده الكلي ، وكشف إمكاناته كاملة أمام مختلف وجهات النظر النقدية ، لتتأزر جميعاً في سياق جنلي ، أو درامي ، يجعل من نتاجها النقدي إبداعاً أظهر سماته الوفاة لبيئة والنص - المبدع - الناقد - القارئ ، والوفاء بما يتعلق بهذه البيئة من ارتباطات تتول إلى التراث والثقافة والواقع والعصر ؛ أي إلى المكونات التي تشكل الإطار المرجعي لعناصر تلك البيئة .

وقد كان من نتائج هذا التكامل النقدي إنتاج دلالة النص كأنها سياق متصل ومتماسك وخال من الفجوات المبهودة في الأعمال النقدية المختلفة ، التي تختلف ورأها مناطق مجهولة من النص ، نتيجة للنظرة الأحادية ، أو محدودية الإجراءات .

وتقدم هذه الدراسة التطبيق العملي لهذا المنهج الدرامي على الوحدة الأولى من وحدات معلقة لبيد ، وهي وحدة الأطلال ، وقد تضافر فيه عدد من المناهج النقدية (الفيوتولوجيا ، والأنثروبولوجيا ، والأسلوبية ، والبنائية . الخ .) بدرجات متفاوتة (قابلية من بعد للنمو) ، لتجلب الدلالة الكلية للأطلال ، بوصفها التعبير الشعري عن معاناة العرب للوجود بأنحاء المختلفة ، وتفاعلاته مع الزمان والمكان ، وصراعه من أجل الحياة وتحقيق الذات .

وهكذا يظهر الشعر الجاهلي في كليته وفي ظواهره المختلفة بقدر واضح من العناية ؛ لا شيء إلا لأنه يمثل مرحلة النضج الأولى التي كان لها امتداد - على نحو أو آخر - فيما تلا من عصور .

● ثم يتقلنا على البطل إلى شعر الغزل العذري والواقع المضطرب الذي صاحب انتشاره . وإذا كان قدر لا يستهان به من الشعر في الجاهلية قد ارتبط بفروسة الحرب فإن الشعر العذري - فيما يرى الباحث - قد ارتبط بما سمي به والفروسة العذرية ؛ وهي فروسة أخلاقية ، تمثل من شأن السلوك المثلث المرتفع عن الدنيا ، وتقوم على أسس المشاعر الروحية (الحب) ، وأسمى الضوابط السلوكية (العفة) .

ولقد ذاعت مجموعة من القصص تتصل بالشعراء العذريين بمجملهم موضع النظر من الناحية التاريخية ، ومع ذلك تظل مشكلة الشعر العذري قائمة ؛ إذ يظل لدينا قصص وشعر ينحون منحى عديد لا يد من تفسيره وتعليقه ودراسه . ويعيل الباحث إلى ما ذهب إليه طه حسين من قبل في إرجاع نشأة الشعر والقصص العذري إلى الأثر السياسي ؛ فقد « أساء خلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب فعاملوها معاملة شديدة قاسية ، وأخذوها بالوان من الحكم لا تخلو من العنف » . وهكذا كان هذا الشعر وهذا القصص نتاجاً طبيعياً لوطأة الفقر الشديد واليأس اللذين أصابا الناس في بادية الحجاز . وقد دفعهم الفقر واليأس إلى الزهد ، لا سيما أنهم كانوا متمسكين بدينهم . ومن ثم يمكن القول إن العامل الديني قد ظهر أثره في تلوين التعبير في القصص والشعر العذريين بالوان إسلامية ، ولكن تظل نشأتها سياسية في أساسها . على أن جذور هذا القصص تمتد موعلة في القدم إلى حيث المأثور الأسطوري والشعبي في عصور ما قبل الإسلام ؛ إذ نجد من هذا المأثور أسطورة « الديبران » التي رددتها قصص العشق الجاهلي (كقصّة عترة وقصة المرقش الأكبر) ترديدا لا يخل بأي من عناصرها . ولكن القصص العذري يضيف إليها عناصر جديدة ، تتحول بها إلى تعبير أكثر تعقيدا ، بحيث يتضمن وجهة نظر في مسيرة الحياة ، وموقفا مما يعانيه الناس فيها . وعلى نحو أكثر تحديدا يقرر الباحث أن الانحياز الذي سلكته قصة الغزل العذري هو أحد الاتجاهات المعبرة عن « سوء التكيف » أو « رفض الواقع » ، حتى لو كان هذا الرفض سلبيا انتمزاليا .

● ومن شعر العذريين وقصصهم في القرن الأول الهجري يقفز بنا عبده بدوي إلى القرن الرابع الهجري ، لتنفق معه على بعض الظواهر الأسلوبية في شعر المتنبي .

والباحث يرى في المتنبي شخصية مأسوية ، سواء في حياته ( فقد ألقى بنفسه في أتون الحياة منذ البداية ، وتعامل مع الفواجع ) أو في نهايته ( فقد انتهت حياته كما تنتهي حياة البطل المأسوي ) .

أطل المتنبي على القرن الرابع الهجري بثقافته السخية المتنوعة ، وعرف كيف يوائم بين ذاته وثقافة عصره ، وعرف للشعر قيمته فوجد فيه ذاته . وقد ميزت شعره مجموعة الظواهر الأسلوبية التي يقتصر الباحث على الوقوف بنا على بعضها . ومن ذلك ما سمي « براعة الاستهلال » . وقد انتهى الباحث في هذا الصدد إلى أن المتنبي لم يكن يحسن المطالع ؛ لأنه لم يكن سهلا ولا مستأسنا ، ولأنه كان مترفعا على جمهوره ، فضلا عن أنه كان عجلا في عفايته ، وربما بدأ غامضا بما انتهى إلى الموضوع .

كذلك عرض الباحث لألفاظ المتنبي في سياقاتها ، ووقف عند قضايا التوكيد والتصغير ، وكلمات بأعياها ، مثل « ذا » و « ذي » ، كما لاحظ عدم المواءمة عنده بين الشكل والمضمون ، لأن ما كان يسمه في المقام الأول هو المواءمة بين عمله الفني الموار ، والأشياء والمواقف . أضف إلى هذا تعرضه الخاص في التقيد والتموض في شعر المتنبي ، وميله إلى مذهب أهل الكوفة في اللغة ، وإلى الحشو والتضمين وقبح الاستعارة وخفاء الكناية

والإيجاز المخل وسوء المطابقة . . الخ . . ولكن وراء كل ذلك أن المتنبى كان محكوماً بعالمه الذاتي ، مدركاً أن هناك قوانين جديدة ومتصارعة تحكم عصره . وقد انعكس هذا الإدراك على بحوره وقوافيه وعالمه الموسيقى بصورة واضحة .

وأخيراً طرح الباحث قضية ما إذا كان المتنبى قد استطاع أن يقدم في شعره صورة لنفسه . وقد انتهى إلى أنه أجاب في هذا الجانب ، كما أجاب في فن « البورتريه » ، « فن التكبير » . لكن آفة المتنبى في أنه لم يلبس لكل حال لبوسها ؛ لأنه في المقام الأول لم يلبس - في رأى الباحث - إلا ذاته .

● ومن خصائص المتنبى الأسلوبية بنقلنا عبد القادر زيدان إلى تشاؤم أبي العلاء المعري . وقد اتجه الباحث منذ البداية إلى نفى ما ارتآه بعض الدارسين من أن فقد المعري لبصره ، وما قد يجلفه هذا من قصور في المعرفة الحسية ، قد يكون له دور منفرد في تعميق النزعة التشاؤمية عند أبي العلاء .

وقد ناقش الباحث فكرة التشاؤم هذه على مستويين هما المستوى الميتافيزيقي والمستوى الواقعي . وفي المستوى الميتافيزيقي استطاع الباحث - من خلال التصوص العلائية - أن يحدد ثلاثة عناصر كان لها الأثر في تحديد عالم أبي العلاء التشاؤمي المتميز . وقد تمثل العنصر الأول في قصور المعرفة الإنسانية ومحدوديتها . وليس القصور في المعرفة الإنسانية هنا من نوع القصور الذي يجدهه فقد حاسة البصر ؛ وإنما هو « قصور في العثور على الحقيقة التي لا ينفك الفكر ينتقب عنها ، أملاً في الوصول إلى اليقين الذي يسبغ على النفس هدوءها واستقرارها » . أما العنصر الثاني فقد تمثل في الزمان المدمر ، أو الدهر بمعناه العام ، الذي يعنى على الأشياء فيحيلها أطلالا . ثم يمثل العنصر الثالث في الموت . ولكن الموت لم يأخذ عند أبي العلاء صورة واحدة ؛ فهو حيناً وسيلة من وسائل الخلاص والتحرر من قيد الحياة ، وحيناً آخر يمثل لديه حالاً يحول بين الإنسان وتحقيق ما يريد ، وحيناً ثالثاً يبدو كأنه أداة من أدوات الزمان أو الدهر التدميرية .

أما المستوى الواقعي فيقف فيه الباحث عند فكرتين هما : تصور أبي العلاء للحياة الدنيا ، ورويته للإنسان . وهو من خلال تناوله لهاتين الفكرتين ، مترسباً التصوص العلائية ، ينتهي إلى نتيجة مؤداه أن أبا العلاء قد فقد إيمانه بالحياة على الرغم من حبه لها ، لما أصيب به من إحباط حال بينه وبين ما يريد ، فضلاً عن إدراكه الواعي لما في الحياة من نقص يحول بين الإنسان والتطلع إلى نوع من الكمال قد يراوده . وكما فقد إيمانه بالحياة ، فقد إيمانه بالإنسان ؛ أولاً ، لما وجده في سلوكه من انفصال بين القول والفعل ؛ وثانياً ، لما رأى من تآصل نزعة الشر فيه ، وما يوحى به تآصل هذه النزعة من فقدان الأمل في صلاحه .

● وأخيراً ينتهي ملف العبد بدراسة لمحمد فتوح أحمد ينقلنا فيها إلى تراثنا الشعري في آسيا الوسطى ، فيقف بنا على جانب من هذا التراث غير المعروف حتى المعرفة ، يمثل في مخطوطة سلجوقية ترجع إلى بدايات القرن السادس الهجري . وتحتوي هذه المخطوطة على مادة شعرية وطائفة من القصص والرسائل والأخبار . والمخطوطة من تأليف الشاعر مسعود بن نامدار ؛ وهي محفوظة في المكتبة الوطنية في باريس .

وفي هذه المخطوطة السلجوقية تظهر خصائص الشعر العربي في القرنين السادس والسابع . ومن هذه الخصائص حوشية اللفظ ، والإغراب في المتن إلى حد استغلافه ، والتعمية المقصودة في بعض الأحيان ، والجنوح إلى المحسنات اللفظية والبديعية ، وتركيب الصور من عناصر متباعدة . . الخ . وكلها خصائص ظهرت في الشعر العربي خلال أزمنة التدهور . وعلى الرغم من هذا تحفظ المخطوطة بقيمتها ، التاريخية إلى جانب بعض الخصائص الجمالية .

إن هذه المخطوطة مجرد شاهد على أن ما يابدى الدارسين من الشعر «- ري - على كثرتة - لا يمثل إلا القدر الذي أتبع له أن يبقى وأن يخرج إلى المعلن .

## تراشنا الشعرى والتاريخ الناقص

أحمد كمال زكى

١ لا نريد بهذا العنوان أن نفجع أنفسنا في شيء عزيز لدينا ، ولا نحاول به - من جهة أخرى - أن نعود من جديد إلى ما أثاره روادنا في تاريخنا الأدبي من قضايا كان «الشك» سداها و «القصور» حُمتها ؛ كذلك لا نطمح من ورائه أن نكون جاحظين نقعد في مسجد البصرة لنقول : لم نظفر في الشعر بما يراد منه إلا عند محمد بن عبد الملك الزيات وأقرانه من الكتاب !

ما إلى هذا قصد ، ولا في خاطرنا أن نفعل ... غير أننا بمراجعة الأصول الأدبية في تراثنا ، وما يتصل بها من شروح ومراجعات ونقود وتعليقات ، نواجه بضرٍ عجيب من البلبلة . ونشعر في كل مراجعة ولدى أى ناقد - ابتداء من الجاحظ الأديب الذى لم يظفر بشيء ذى طائل في الشعر إلا عند الكتاب ومنهم صديقه ابن الزيات - أننا خدعنا خديعة لم يقطن إليها أغلب دارسى العصر ، أو معظم الذين أرخوا لأدبنا وقد اصطنعوا المناهج الأوربية المختلفة .

حقيقة وصل عدة منهم - كطه حسين مثلا ، ومارون عبود ، وعمر فروخ ، وشوقي ضيف - إلى نتائج طيبة ، إلا أن تلك النتائج كانت محدودة ، وربما تزيا معظمها بأزياء فضفاضة أو خفيفة أو مبرقشة بأصابع الاصطلاحات التى تسعفنا على فهم روح العصر وطبيعته .

المالوف من الشاذ الخارق - تتطلب إحاطة بمصاحبات الشعر للفنون الأخرى ، وبخاصة القول منها كالأمثال أو النوادر أو الألغاز أو الحكايات الشعبية ونحوها .

إننا نعلم تماما أن اللغة إذا كانت وسيطا موضوعيا للمعرفة فإنها - كوسيط - ليست ثابتة في كل العصور . ويصعب تحديد تلك العلاقات التى يحكمها الفكر في الشعر إلا بحضور «الكل» الشعرى بأسسه الأولى ، وبأعرافه وأساليب حياته التى تشكل معانيه واصطلاحاته في العصر . وسنرى - مصداقا لذلك - ماذا

ومن ناحية أخرى وبدون وزن صحيح لما بقى من شعرنا - حتى في عصوره الإسلامية - بنينا أحكاما مغرقة في الحداثة فجاوزنا بجموح ثلاثية تين Taine إلى تقسيمات البنية وتحليلات السيميولوجيين ، وهذا أدى إلى التوسع في عملية إسقاط اهتماماتنا الحادثة في العصر على القديم . ولما كان ذلك القديم شعرا - والشعر في نظرنا حُرَقَ لمادته المرحلة معرفيا وتعبيريا ، فإنه يكون من الصعب تقويمه إلا في بيئته وزمنه وعلى أساس أنه مروق من المالوف . وهذه العملية نفسها - عملية تمييز الشائع

كان يعنى كل من القُمر والنُحر في المرحلتين الجاهلية والإسلامية .

وفي ذلك - على ما نرى - افتراض ضمني بوجود نقص في دراساته التاريخية المتصلة بالشعر . وهذا النقص يعنى قصورا في القولان الفنية التي ارتضينا - حتى الآن - أن نحكمه بها . والحقيقة أنه لم يحدث في التاريخ أن أسهمت عناصر بشرية سامية وحامية وطورانية وأرية في تقديم أشكال أدبية كان يمكن أن تصبح علمية ، فوفقت عند قصيدة الملح في الغالب - وما يتصل بها من فخر وهجاء ورثاء - وقد سُلِّيت النماذج التعبيرية الأخرى لخروجها على تقليديات اللغة الرسمية ، وإن لم تتورط تماما في العمايات .

لم نسأل أنفسنا ولا سأل أحد منا مؤلفي المصنفات العظيمة : «الأغاني» و «العقد الفريد» و «البيتمة» - مع أغلب كتب الطبقات - لماذا لم يذهبوا إلى القصة أو الرسائل الأدبية مثلما ذهبوا إلى الشعر ؟ ولماذا تركوا المذكرات الشخصية - واعتباراً أساساً ابن منجد مثلاً ، أو المنجد من الضلال للغازي - أو لم ينظروا إلى التاريخ نفسه باعتباره مكوناً أدبياً عندنا مثلما هو كذلك عند غيرنا ؟

وحتى المقامات وما تفرع عليها من منامات كانت بعيدة عن الشعر مع أن صياغتها - وقد اعتمدت بعض الجوانب الشعبية المعزولة عن شعر البلاط - تقرّبها من القصيدة عندما تؤخذ على قاعدة أنها مباشرة لغوية أكثر مما هي مباشرة لأشياء معيشة ، وأشار حازم القرطاجي إلى ذلك بنحو أو بآخر «كلام غيل موزون» - يعنى الشعر - مختص في لسان العرب بزيادة التفتيح<sup>(١)</sup> . ففتح الباب للدخول في مناقشات موضوعية عن طبيعة المحاكاة وعلاقتها بالتخييل ، وإن تداخل الكلام في هذه العلاقة بالكلام عن الوصف ، حتى ليقول ابن خلدون في حدّ الشعر إنه «المبنى على الاستعارة والأوصاف»<sup>(٢)</sup> .

ويعتينا الآن دون الاستطراد إلى النقد والبلاغة ، أن نحدّد الغاية من هذا البحث بعد أن ننفض أيدينا من المقاييس التي يعتدّمها الذوق المعاصر . وبالقدر نفسه لا نذع سبيلاً أمامنا يصرفنا عن معوّفات الشعر التراثية ، أو قصوره في تصوير تاريخية الأدب العربي بوجه عام .

لقد قرر أدونيس أن يشار بن برد الذي أغرب في التصوير كان يزعم «مفهوم الطريقة الشعرية الموروثة ويشكك في ثباتها، مثلما زعمه أبو نواس موقفها عندما رفض أن يتحدث عن أشياء لم يرها»<sup>(٣)</sup> . فبين أن الإحساس بالتغير وقع مبكراً وظلّ يقع دون أن يلتفت أحد - حتى ولا أدونيس - إلى تحليل الظاهرة وفق قوانينها الذاتية التي تدل على أن اللغة الشعرية سياق تاريخي مرتبط بأسباب البناء الثقافي بآلة الوجود الاجتماعي كله . وفي هذا الوجود الاجتماعي لا نثر على نسق واضح وكامل للتغير ،

ولا تمس لنا الأثبات - مصادر كانت أو مراجع - الإجابة عن السؤال التالي : لماذا لا نستطيع حتى الآن إدخال الفولكلور إلى حظيرة الأدب الأرقى المكتوب ، إذا كان من شروط أي أدب التصاقه بواقعه الاجتماعي ؟

الإجابة ليست سهلة كما نتصور ، لأن معوّفاتنا - وهي تشكل عدة مشقات يعانيها ناقد الشعر - متعددة . وسنحاول في هذا البحث إلقاء الضوء على هذه المشقات ، واستقطاب تلك المعوّفات في ثلاثة عاور أو أربعة ربما كشفت في نهاية الأمر عن أن شعرنا لو كان أبعد الأخذ بالموضوعي ثم نوقش المناقشات التي تفرجها عن جهد الشراح للغويين<sup>(٤)</sup> لعرفناه خيراً مما عرّف به !

## ( ٢ )

ويبدو المحور الأول نازعاً إلى الأصل الذي أعرض عنه أغلب الذين آرخوا لأدبنا . وبالرغم من أن محاولات قليلة جادة بذلت في تقويم المقدمة الطللية والصورة في أبعادها الأسطورية وعناصر الرحلة التي فسرت تفسيرات متناقضة<sup>(٥)</sup> ، ظل الشعر كإلحاح الوجه أو غامضاً يحتاج إلى أي جهد يخرج عن تقليدية التناول . ولعل هذا هو الذي دفع م . س . ليونز إلى عدّ البحث الذي كتبه عن «التشكيل الخرافي في الشعر العربي القديم» مفيداً لغيره به الدارسون من شئون الدنيا إلى عالم خيالي في الأسطورة ، وقد طالما ابتعدوا عن الإلهام الخارجي للشعر بنظرهم إلى الحوافز القريبة التي علقت بالشوق والشراب والطرب والغضب<sup>(٦)</sup> .

ومع ذلك فالقضية أعمق من ذلك ، ونحن على أي حال إذا وقفنا على محاولات تأصيل ما نصبر عنه يأخذنا الدهش أمام الإشارات الكثيرة إلى كتب وضعت في حياة العرب قبل الإسلام لم يعد لها وجود<sup>(٧)</sup> ، غمما مثلما ضاع حشد من المؤلفات الجاهلية ، منها على الأقل «كتاب غنيم» الذي يذكره بشر بن أبي خازم بقوله :

وجدنا في كتاب بني غنيم  
أحقّ الحيل بالركض المعازي

وهذا الكتاب يجمعنا إلى كتب القبائل التي ضاعت حتى لم يبق منها إلا «كتاب هذيل» أو جزء منه على الأقل<sup>(٨)</sup> . وسجل ابن النديم أسماء كتب مفقودة ألّفت في «أيام العرب» وفي مثاليهم وفرسانهم وقتلهم ، برغم صدور خطر على هذا الضرب من التأليف من قِبَل السلطات السلوتية . ولا شك أن هذا الخطر قضى على معظمها ، وما بقي نُسِجَتْ على منواله كتب المغازي وبعض القصص الحماسية التي كانت من قبيل ما يشترى الناس لمعرفة السير والأحداث القديمة فيه . وفي هذا يقول أبو عاصم بن النفل - كالتحسر - في القرن الثاني الهجري : «كان دهرنا الأدب والشعر وأيام العرب ، وإنما وقفنا إلى الأحاديث اليوم» .

ومثل هذا الخبر مقدر وشهد بنفسه على صحة ما نقره من ناحية، وعلى خطورة مركز الشاعر قديما من ناحية أخرى. ولعل في الرجوع إلى بعض معاجم اللغة في حد الشعر ما يكشف عن أبعاد هذه الخطورة - وكانت دينية معرفية - فقال الأزهري «الشعرُ القريض المحدود بعلاجات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر به غيره، أي يعلم... وسُعى شاعرًا لفظته»<sup>(١٣)</sup>، أي لا كان يصل إليه من دون قومه. وقد نبه إلى شيء من ذلك أبو عمرو بن العلاء بعد أن تقصى الأعلام القدماء في مجالات الفروسية والكهانة والسحر، قارنًا إياهم بالأنبياء وحتى خالطهم أهل الحضرة فاعتسبوا بالشعر فزولوا عن رببتهم»<sup>(١٤)</sup>. وأبو عمرو هو صاحب القول المشهور «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وأفرأ جاءكم علم وشعر كثير»<sup>(١٥)</sup>.

ولقد حاول أبو عبيدة - بعد أن تقرأ استاذة أبو عمرو وأحرق مكتبته كلها - أن يواصل البحث في هذا العلم، ويتعقب ذلك الفن فيؤلف فيه كتابا عجيبا سماه «مناقب الشعر ومضاره»<sup>(١٦)</sup>. ولعل فيه أصل الرواية أو الروايات التي تقرر أن العرب كانوا يتوضأون لبعض الشعر»<sup>(١٧)</sup>، وفي الألبات أن الشعراء كانوا إذا هجروا يتردون حلة خاصة تقتضي نعلا واحدة وحلق الرأس - إلا من ذؤيبين - وصنَّع أحد شقيه»<sup>(١٨)</sup>، وأن الرسول عليه السلام تمثل بقول القائل:

والشعرُ يستنزل الكريم كما

ينزل رعدُ السحابية السيل»<sup>(١٩)</sup>

فهو قوة خفية، أو هو كالسحر الذي طالما بُرئ منه الرسول، وإن كنا لا ندري أين نضع هذا السحر في تقسيمات الرازي وهو يشير إلى «الأنام السحر»، و«سحر بالطعام» في شعر لبيد العامري»<sup>(٢٠)</sup>.

وعلى هذا الأساس الذي سوغ للمسلمين أن يجوروا الرواية الوثنية إن لم يسقطوها، وجد في الإسلام أن ارتضى أن يمدّه بالتغيير والتعديل في الروايات حتى لكانه يعترف بأنها لم تصل إليه إلا بحرفه بنحو أو بآخر. ومن هؤلاء - على سبيل المثال - أبو تمام الذي صنف ما احتوت مكتبة ابن سلمة همدان خمسة كتب منها الحماسة. ولقد قيل إنه أسقط عددا من الكتب الشعرية أو القصائد التي اختار منها التفت، فطوى ذكرها، وانتحل بعضها فعرقت له.

ولابن الأثير رسالة في «الاستدراك على رسالة الدهان المسماة بالمأخذ الكندية من المجال الطائفة»، يعترض فيها على عدة مختارات من الحماسة أغلبها في باب الهجاء - بالرغم من فقاهاه أبي تمام - وأحصى خمسمائة بيت تنزل عن درجة الشعر، ولا يمكن أن تكون «وما شذ عنه له وجه في الاختيار»، بديل أنه

ولا شك أنه يعني وعظييات المذكرين التي أصبحت بمروء الأيام تعويذة الناس أو ملأذا من هو القاصين الذين يتساقط في مجالسهم والتائبون بالصباح تساقط الفراش على الصباح، فيما يشبه ابن جبير في رحلته»<sup>(٢١)</sup>.

واللائفت أن ذلك الحظر الذي اتخذ ذريعة لطمس معالم الوثنيات التي هي قوام الشعر، توسع فيه المسلمون كما فعل الأصمعي مثلا. ومن تحايل عليه كالي عبدة معمر بن النخعي لعن مثله لعن ابن إسحاق صاحب المغازي والسير، وابن الكلبي الذي قيل فيه شر ما قيل في القصاص.

وكانت النتيجة عصفاً عاتبا بقصائد كاملة ومقطعات ومطولات جاهلية تدرج في سلك الشعر الميثوي Mythopoeic الذي يؤلف الأساطير ويدور بخرافات لا فائدة منها ولا علم فيها، ولا بد أن تدخل في باب الكتب التي رُغم أنها تليق على الرسول ﷺ بكرة وأصيلها فكتبها «وقالوا أساطير الأولين» كتبها فهي تملأ عله بكرة وأصيلها. وليس من قبيل المغالاة لدينا أن ذلك الشعر بهذا البعد - وهو ليس مجرد معتقدات مجند إيديولوجية الجاهل على نحو لا يمكن التمييز فيه بين ما هو واقعي وما هو أسطوري كما يتصور بعض الدارسين»<sup>(٢٢)</sup> - كان على قرابة حميمة بكلمة «شعيرة» من منطق القداسة التي رفض المسلمون تحملها على الشعر بأى نحو من الأنحاء 1

ومن ناحية أخرى كان العلماء الأوائل - في جلتهن - لغويين يحرون وراء الشاهد، أو الدليل اللغوي الذي يسعفهم على تفسير القرآن ثم يبان عجزاه؛ فلم يجتازوا إلا ما يتفق وهذه الغاية، وربما حرقوا النص بما يلائم الزعة التطهيرية التي سادت العصر. روى عن أبي عبيدة بيت للطفيل الغنوي يخاطب به صاحبه وقد طلعت خيل المغيرين:

فقال بصيرٌ قد أبان رسالها

فهي ورضى من تخافين فاذهي

وكان الطفيل من عباء «رضى»، إلا أن الأصمعي المتأله روى البيت نفسه على النحو التالي:

فقال بصيرٌ يستبين رسالها

هم والإله من تخافين فاذهي»<sup>(٢٣)</sup>

حقيقة قد تكون هناك روايات اختار كل من أبي عبيدة والأصمعي واحدة منها بما يتفق وشخصيته العلمية، إلا أن وجودهما - على أية حال - يعني تحريفا يترك انعكاساته على تاريخ الشعر العربي، بل ربما على التاريخ العربي كله، إذا اعتمدنا المنقول عن شعر الجاهلية أنه «منتهى حكم به يأخذون وإليه يرجعون»<sup>(٢٤)</sup>.



عُقب بقوله : «ولو نفاه لكان خيراً»<sup>(٢٢)</sup> . واعتترف المرزوقي - أحد شراح الحماسة - بأنه وجد أبا تمام «قد غر كثيراً من ألفاظ البيوت التي اشتمل عليها هذا الكتاب»<sup>(٢٣)</sup> .

ونحن لا نذهب مذهب الزرخشى في التغاضي عن ذلك ، ولا نقول قوله في تأكيد نص ما (الدليل عليه بيت الحماسة<sup>(٢٤)</sup>) ؛ فإن ذلك يصرفنا عن وجهتنا التاريخية بمعاييرها التي تعتمد فيها تعتمد دراسة أعمال أدبية تشبه حماسة أبي تمام .

على أنه طالما كان من الصعب رصد الوقائع المحايدة في تاريخ الأدب ، فتصفيه مصادر المادة الشعرية مما شابهها - وبخاصة من سلبية نجمت عن فقدان عشرات الكتب القديمة التي تحمل عنوان «الشعر والشعراء» فيما تكشف عنه مدونات ابن النديم - أولى بالاهتمام من تلك الجزئيات من مفاهيمنا المعاصرة التي نقحمها على المراحل الماضية . إننا لا ندعوى أن نكون عصريين في قراءتنا الشعر القديم ومتراكماته النقدية - وهذا لا يلغى مبدأ مشاركتنا الفكرية للماضى - وإنما نحاول أن نضع في هذه القراءة خطأ فاصلاً بين الحس التاريخي الذي يعنيه التصور الحقيقي للتراث ، والرؤية العصرية التي تتحسس لمثل مقولات «الشمولية في الفن» و «الطبيعة الإنسانية الواحدة» و «تكرار النماذج» في ثنائية تحكم التراث على العالم .

وهذه العملية - كما سنرى - قد تكون شاقة أو مثالية ، ولكن ألا نرى أنها أساس النقد العلمي الذي يريده أن يعرف أئى الأعمال الأدبية هو الأصيل وأين مواطن الضعف فيه ، وهل ما بين أيدينا منه هو كله أو بعضه ، ولو اعتمدنا بعضه هل يصبح تعميم الحكم عليه - وهو جزئى - على الكل بدعوى أنه مجرد تصور مقترح في حقل العلاقات التاريخية ؟

(٣)

وأما المحور الثانى فيقوم على مناقشة جزائية الأحكام التي أطلقت على ذلك الشعر ؛ وقد ترك هذا الفعل أثره في تصورنا المبني لتاريخ الأدب العربى ، حتى في جزئياته التي تقف عند شاعر كأمريء القيس ، ومعلم كابن دريد ، وأديب كالخريزى .

ودلت الدراسات الحديثة لبعض جوانب هذا التاريخ على تكرار الآراء وتماثلها أحياناً - في كتاب «المتنى» و «مع المتنى» لمحمود شاكر وطه حسين ، وكتاب «أبو تمام» و «الفن ومذاهبه في الشعر العربى» لنجيب البهيقي وشوقي ضيف - وعلى الغلو والإسراف أحياناً أخرى ، حتى يفتل الشعر القديم بسميئات تقرب جذورها في أفكار الغرب المحدث ، وبقوليات متعلقة بعوالم الشعراء الغامضة - برغم تعدد ترجماتهم - بدعوى تحسين البث وتقويم التبليغ ، مع محاولات لربط المنظوم بالمشور على نحو لم يعرفه الأولون . بل لم يحاولوا مثلاً أن يبينوا الخصائص الشعرية صوتياً ودلالياً في المقامة والقصيدة ، مع أن ذلك وارد أو كان متاحاً عند البلاغيين في مجال بيان الإعجاز القرآنى .

إننا لا نحجر على نشاط المحدثين - فذلك مطلوب وإن يكن بقدر - وإنما نحاول أن ننبيه إلى ضرورة تصويب الأحكام لتكون صورة التراث واضحة . وأول السبل إلى ذلك هو إطلاق النص الشعرى من أسر الشاهد اللغوى الذى قيد النظر القديم - الشعر - ومن ثم رتب المحدثون به ما شاء لهم الرتب - حتى لقد تحجرت القصيدة عند نموذج المالدع بما يتضمنه من قيم فنية وأخلاقية بلورها قدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشعر» بعد أن خاض فيها أوفى بعضها ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» .

ويشبه ذلك عد «أيام العرب» تاريخاً . صحيح أنه المستشرق بلاشير إلى أنها مجموعة قصائد قُدمت بمقدمات ثرية - ولم يلاحظ أنها تجمع ثلثي شعرا وأربع معلقات - غير أنه دار في فلك المتقدم من علمائنا الباحثين عن الشاهد عندما أسقط المعنى الكبير الذى دل عليه شعر الأيام ونثرها جميعاً . ترى هل كان الحال يتغير لو أنه سأل نفسه : اليس ثمة تشابه بين هذا السجل الجاهل والملاحم الذى عُرفت في بابل وبلاد الشام القديمة ؟

وأما أخطر السبل - إذا غُضِّضنا الطرف مؤقتاً عن تعثرات البحث عن الشاهد اللغوى والشكل القديم للشعر العربى - فهو تطبيق مقاييسنا الحلقية في إطارها الإسلامى على ما أبقي عليه العلماء المتقدمون من شعر بعد تصفيته أو تطهيره من الوثنية . مثال ذلك بقايا الشعر الذى عرَّض للميسر ، وقد اختص به الشعراء الفرسان الذين برزوا في مضمار البطولة ، وكانت الناقاة البلية التي تعقل عند قبر أحدهم لثمت مزالاً - فهي إذن قربان لمعبوده - صورة لفعله ، وربما متممة لعملية ضرب الفداح في المياسرة من حيث من طقس شئنا لى خاص . ولا سيما إذا عرفنا أن تلك المياسرة لا تكن تتم إلا على عين الحُرْضة - وهو كاهن لا يأكل إلا من جزور المياسرين - وعلى نار يكون اشتغالها دعوة مفتوحة للمعوزين في سنوات الجُذْب<sup>(٢٥)</sup> .

وقد ذكر ليبد أطرافاً من هذا الطقس الوثنى مقلداً الحلقة على الأيسار والبلية فيما تكشف عنه معلقته :

وجزور يسار دعوت لجثفها  
بمغالي مُشابه أجسامها  
أدعويهن لماعبر أو مُطْفِل  
بُلَيْت لجيران الجميع لجامها  
فالضئف والجار الجنيب كاسها  
هَبْطاً بآلة تُخَبِّب أفضامها  
تأوى إلى الأطناب كل رذبة  
مثل البلية قاصص أهدامها<sup>(٢٦)</sup>

في حين يتحدث خوف بن عطية التميمي حديث من مجاول استرضاء صاحبة فطيمة التي أزعجها تقدم سنه وهزاله ، فذكر أنه طالما قمر اللحم وأخرجه للمعوزين غضاً ، وكان قد زجر

أَفَنَيْتَ مَا لَكَ فِي السَّفَاهِ وَإِنَّمَا  
أَمْرُ السَّفَاهَةِ مَا أَمَرْتُكَ أَجْعُ  
وَقَتُّودَ نَاجِيَةٍ وَضَعْتُ بِقَفَرَةٍ  
وَالطَّيْرَ غَاشِيَةَ الْعَوَاقِفِ وَوُجِعُ  
إِنْ مَقُومٌ مَا مَلَكَتْ فِجَاعِلُ  
أَجْرًا لِأَخْرَجُوهُ وَدُنِيَا تَنْفَعُ<sup>(٣٠)</sup>

صحيح جاء العقر هنا في غير مناط القمر - فقد حرمة الإسلام - إلا أنه نوع من البذل الذي يصل إلى حد السفاهة ، وظل برغم ذلك علامة على الفارس الشريف . ولعل من قبيله ما أنشده البطل الغطفاني الجواد المعمر أسامة بن خارجه الذي امتدحه الفرزدق والقطامي وأعشى ربيعة ، وقال في موته الحجاج : هل سمعتم بالذي عاش ماشاء ومات حيث شاء ؟ أشد هذا الشاعر في ذنب سابغ ، وهو القاتل شدة السَّبِّ :

فَرَأَيْتُ أَنْ قَدْ نَلَفَهُ بِأَنِي  
مِنْ عِلْمٍ مُشْلِبَةٍ وَمِنْ سَبِّ  
وَرَأَيْتُ حَقًّا أَنْ أَضْيِفُهُ  
إِذْ رَامَ بِلَمْسِي وَأَتَقَى حَزْرِي  
فَوَقَفْتُ مُتَنَامًا أَزْأَلُمَا  
بِمَهْنِدٍ ذِي رَوْنَقٍ عَضِبِ  
فَتَرَكْتُهَا لِمَعَالِهِ جُزْرًا  
عَمْدًا ، وَعَلَقْتُ رَحْلَهَا صَحْبَى<sup>(٣١)</sup>

وهذه أنبل سفاهة - فيما رأينا - وكنا قد عجبنا لأمريء القيس يعقر ناقته للعداوي ، وما هو ذا فارس آخر يعقر ناقته لعيال الذئب ؛ إلا إذا كان وراء العقر الثاني أمر يشي به الحال وعمداء حتى لكانه وصحبه معه يريد أن يؤدي فريضة ما . وطالما عقر الجاهليون للآلهة تقربا ، وللشرب الكرام - بخاصة إذا تَطَلَّحُوا في الكنيف - نحية ، وللمومق يضرجون قبورهم بدماء الجزور ، وللضيقان تلجنهن العاصفة إلى أصحاب النعم فيجدون منهم البشر والترحاب ، يقول الملقب العبدى :

فَلَمَّا أَتَيْتَنِي وَالسَّاءُ تَبْلُهُ  
فَلْيَقْبِسْهُ أَهْلًا وَسَهْلًا وَمَرْحَبًا  
وَقَمْتُ إِلَى الْبَرْكَ الْمَوَاجِدِ فَأَقْبَلْتُ  
بِكَوْمَةٍ لَمْ يَذْهَبْ بِهَا إِلَيَّ مَذْهَبًا  
فَرَجَبْتُ أَعْلَى الْجَنْبِ مِنْهَا بَطْفَعَةً  
دَعْتُ مُسْتَكْنَى الْجَوْفِ حَتَّى تَصْبِيَا<sup>(٣٢)</sup>

ولا تزيد أن غضى إلى أبعد من ذلك ، فقد آن لنا أن نصل إلى حكم بروكلمان - وقد صار فكرة عامة ترد عند دارسينا إلا قلة منهم - بأن تلك الناقه أو كل الإبل التي ألقت المؤلفات في أسمائها وأسمائها وصفاتها وأصواتها وضروب سيرها كانت تصور

أَلْقَدَحَ عَلَى إِبِلِهِ وَقَدْ صَارَ سَنَامُهَا كَالنَّصَبِ تَرَأَى عَلَيْهِ دِمَاءُ  
الْقِرْيَانِ :

فَلَقَدْ زَجَرْتُ الْقَيْحَ إِذْ هَبَّتْ صَبَا  
خَرْقِيَاءَ تَقْدَفُ بِالْجِطَارِ الْمَسْدِ  
فِي الزَاهِقَاتِ وَفِي الْحُمُولِ وَفِي النَّبْ  
أَبْقَتْ سَنَامًا كَالْفَيْرَى الْمُجَسَّدِ  
فَلِذَا قَمَرْتُ اللَّحْمَ لَمْ أَنْظَرْ بِهِ  
نَيْشًا كَمَا هُوَ مَاءُ شَرَقِ اللَّحْدِ<sup>(٣٣)</sup>

لقد غُمَّت علينا تجربة الجاهل ، وظنناها في جللتها مجموعة نقائص حالت دوننا واستمرار البحث عن الحقيقة . ولقد رمانا التزق - والمادة الشعرية قاصرة وعقبة - إلى افتراض ما لم تصح به الرؤية ، فهانت القضية ، وأعمل الحصب الذي تغيب مساحاته في أعماق الزمن . ولا بأس من أن أقدم في التلليل على ذلك ما أنشدته سُعْدَى بنت الشُمُزَل الجهنية - ويقال لها سلمى - في الإسلام مُصْرَّةً على رثاء أسعد بن جُدْعَةَ الهذلي أخوها لأمها بأنه كان صاحب ميسر لا يشق له غبار :

وَيُكَبِّرُ الْيَدْحَ الْمَعْنُودَ وَيَعْتَلِي  
بِأَلَى الصَّحَابِ إِذَا أَصَابَتِ الْوَعُودُ<sup>(٣٤)</sup>

جاء ذلك في إطار تعيها الجردة والسماحة والجرأة وزعامة الحروب والتضحية إلى الحد الذي فيه قَتَنَ مُصْرُهُ فَقَعَا يصعب إصلاحه . وبالقدر نفسه نخطيء أجمل دلالات الصورة التي يصدر عنها عمرو بن معد يكرب - أحد فرسان العرب - بقوله الذي يدل على فهم دقيق لمعنى المقامرة وما تجرعه الخسارة على الخاسر ، إذ يتصرف الناس عنه وقد صار لا خير فيه :

تَسْرَاهُ حِينَ يَمُوتُ فِي دِمَاءِ  
كَمَا يَمْشِي بِأَقْدَحِهِ الْخَلِيلِ<sup>(٣٥)</sup>

والمعنى هنا أحد الحمر الوحشية التي كان الشاعر يصرع منها ما يصرع ، وقد ربطه في ترنجه بترنح القمور . وعلى ضوء ذلك نفهم لماذا ارتفعت أصوات الاحتجاج تسفه الميسر - لاسيا إذا وقع للموسر الرِّم أحد القداح الغارمة وهي المتيح والسفيح والوغد - وإن يكن ابن قتيبة يجاوز هذا السَّفَاهِ من منطلق آخر . فقد كان يعلم أن القادر من العرب هو وحده الذي يقامر - في ليالي الشتاء وسنوات الجذب - بالقداح على الإبل . ومن ثم ندرك المغزى الذي استكنه بقوله الشاعر البدوي شبيب بن البرصاء المرى أحد سادة العرب في العصر الأموي ، وذلك من خلال عينية يتنازع فيها - عند الرواة - شاعر جاهلي آخر اسمه المثلث بن رباح بن ظالم المرى :

بَكَّرَ الْعَوَادِلُ بِالسَّوَادِ يُلْفَتُنِي  
جَهْلًا يَقْلُنُ إِلَّا تَرَى مَا تَصْنَعُ

مع أن بعض العلماء - كابن الجوزي - عابله ووصف نفسه مع ذلك بعلم الأهمية والشرف :

لو كان هذا العلم شخصاً ناسطاً  
وسألته : هل زار مثلي ؟ قال : لا (٣٦)

بل إن هذا العالم كتب التاريخ ، مع أن الكلام فيه كان حراماً عند بعض التزمين من الفقهاء ، حتى قالوا - بلسان الحافظ ابن مروان بن راهويه - إنه غيبة وغمية ، بعد أن مات الرواة الثقات في القرن الرابع الهجري ! والطريف أن ابن الجوزي خلط وعلم التاريخ بأساطير وخوارق تضعه جنباً إلى جنب ، وهو المحدث الكبير وواضح «تلييس إبليس» في نقد العلماء ، مع أنه قصاص العامة المجهولين ، سواء فيها أورده في كتابه والمنظّم أو في «ذم الهوى» و«صيد الخاطر» و«الباب» .

قبل عن أصحاب هذا الفن الثاني - وعندنا هو أهمية التاريخ الذي صيغ بلغة قريبة من لغة السير الشعبية - إنهم يجلسون في الطرقات ويتظاهرون بالتذكير ، وذلك مكروه لمن فعله ولن استمعهم . ويروى السيويني أنه لما استخلف المعتضد بالله عام ٢٧٩هـ ومنع الوزراء من بيع كتب الفلاسفة وما شاكلها ، ومنع القصاص والمنجمين من القعود في الطريق (٣٧) . ويبدو أن هذا الخليفة كان كعمر بن عبد العزيز وعلى رضي الله عنهما وغيرهما من الصحابة ، متابعاً لسيّتهم في إجهاض الحركة القصصية على المستوى الشعبي ، وترويض نوادر السخرية بهم ، مثلاً فعل الجاحظ وأبو الفرج وابن الجوزي نفسه (٣٨) .

وكان لعبد الله بن عباس - الذي شُهر بالقصص التاريخي - رأى سيئ في القاص الذي لم يعرف الناسخ من المنسوخ القرائي . ولعبد الله بن مسعود توجيه معين في هذا الباب يلخصه قوله «إذا سمعتم السائل يحدث بأحاديث الجاهلية يوم الجمعة فاضربوه بالحصى» (٣٩) .

وأما أحمد بن حنبل فأكثر من نقل عنهم ابن الجوزي في التنديد بالقصاص ، وإن أثبت له قوله وما أحوج الناس إلى قاص صدق - يقصد المذكر - وقوله «يعجبني أمر القصاص لأنهم يذكرون الميزان وعذاب القبر» - هم المذكرون والواظرون أيضاً - ثم قوله في ارتباط مجلس القصة «إذا كان القاص صدوقاً فلا أرى بمجالسته بأساً» (٤٠) .

كل هذا في سبيل ألا يترسم القاصون بذلك اللهم لخطاب العامة ، وهم عادة يتنفعون بهم ما لا يتنفعون بتذكير العالم الثقة . وإذا اعتبرنا هذا النسق أساساً لحظّة الأدباء ، رأينا كيف جاء التراث كله مضطرباً ومنقوصاً . يقول ابن الجوزي «إنما كان تذكير السلف وعظمتهم بالقرآن والفقه والتخريف والتشويق ، وإنما أنكروا الميل إلى القصص عن القرآن والفقه ، أو أن يقصّ من لا

في الشعر بلا وعى واسع الأفق (٤١) ، وزاد بعضنا فوصم شعر الإبل بالسطحية والسذاجة والتكرار وصمّوه لغته .

#### (٤)

وأما المحور الثالث فمنهجي غالباً ، ونقطة الضعف فيها طرحه لنا أن يظل الشعر - وهو المتجور فيها رأينا - على السطح ويختفي كل ما عداه . وعندما حاول بديع الزمان أن ينبه الناس إلى ما لا يُعد أدباً رسمياً إلا إذا نُقح مثلاً نُقح كتاب ألف ليلة وليلة (٤٢) ، كتب عن السُفلة أو بعض الدُّهماء بلغة غريبة الصنعة ، فالتفت إليه الضاديون - أي من يعتنقون باللغة المعربة - وقد أعرضوا تماماً عن القصص العامي الذي يجذب النسوة والغلمان ويمنّ ويصفوا بالجلل وعدم المروءة .

وكان في هذا القصص شعر غزير ، بل ربما كان أغزر من الشعر الذي تردّد في أيام العرب . ولما كان عامة القاصين قد ورثوا صياغة تلك الأيام ، بدؤوا كما لو كانوا مقلدين لها ، حتى في غيرها من القصص البعيدة عن الملاحم وبغامرات الفرسان . ومن هذا قصة مجنون بن عامر ، فقد تحوّلت - بمرور الأيام - إلى سيرة تشبه السير الشعبية عندنا ، وإن عُرف أن مؤلفها هو يوسف الحبيل الدمشقي المتوفى سنة ٩٠٩هـ ، جاعلاً عنوانها «نزهة المسامر في ذكر أخبار مجنون بن عامر» . لكن ظهورها على ذلك النحو - بعيداً عن الرقابة الدينية التي فرضت على الشعر الرسمي - يعني توصلنا فنيّاً لا يمكن أن يُستهان به في كتابة التاريخ الأدبي . توصلنا بين ما هو طائف على السطح ، وما يورده ضمير الشعب في القصص التي طورد أصحابها أو رواها .

وبعض الدراسات الواعية التي عرفتها مؤخراً مؤسساتنا الثقافية وضعت أهدينا بقوة على أصول حكاياتنا وطبيعتنا وعلاقتها بالشعر - داخلها في القبيلة وخارجياً في الأسواق ومجامع الحج - في طوَرِه الميثوي والفني . وقد لاحظنا حقيقة أن كثيراً من الأحداث والوقائع والشخصيات والصياغة مقاربة ومحدودة في تلك الحكايات ، إلا أنها بطريقة المزج والتأليف فيها بينها تعددت بطريقة أثرت السير الشعبية ، مثلاً أثرت سيرة المجنون على نحو ما - وعلى نحو أوضح - حور عترة في سيرته بحيث دخل في صدام مع التاريخ والفعل وطبيعة الأشياء . ونقل مثل ذلك أيضاً في سيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس !

كان إذن أمام الشعر - غير الرسائل والمقامات والخطب والوقيعات المتكلفة - فن ثانٍ يتعد عن الترشيد المدرسي . إلا أن علمائنا الذين فتوا يأثموا إلى تمام وأبى الطبيب وأبى العلاء ، لم يحسنوا تقدير هذا الفن - وهو الحكاية أو القصة - وهامهم أن يستشروا في مواجهة الأدب المجازدينا ، فتدوا به ، وسيطروا في قطع الكاغذ أخباراً مشبهة عن أصحابه والمعجبين بسعة خياله ،

وأما الخرافات التي يزيحها كل مؤرخ في استهلات كتابه الطويلة - على أنها تاريخي-فشيء نادر إذا جاوزنا الاهتمام بالبواعت العلمية، وقد أغار بعض كتاب أوروبا على جوانب منه<sup>(٤٣)</sup>.

ومع ذلك فلتستفت ستيث طومسون Stith Tomson وغيره عن الحكاية الشعبية، حَكَمَتَهَا لغويوا قواعِدُ الإعراب أو لم تحكمتها، هل هي أحد أشكال الأدب الأصل - أو ربما بعض أصوله فتحسب منه دائما - أو هي نتاج آخر يعتمد الروايات الشفوية ليكتسب الحيوية واستمرار الوجود ؟

على كلا الوجهين تدخل الحكايات بالضرورة نطاق الفن، والذي يقول بتوسيع دائرة البحث لضع السَّير إلى جانب ماصيغ التضادية<sup>(٤٤)</sup>. - الفصحية العربية - لا يخطئه النهج إذا أضاف إلى ذلك خرافات الجن والغلمان والمسخر وسائر ما يندرج في الفابولات Fablieux العالمية مهما يكن أدائها اللغوي، وهل لابد أن تكون بأسلوب ابن المقفع في «كليلة ودمنة» ؟

كذلك لا يضير علماء الضادية أن توسل السَّير - وهذه تناقش اليوم على أنها ملاحم إسلامية - بالثر والشعر جميعا ؛ فمن قبل توسلت أيام العرب بها، وقد بدا أن الشعر فيها موضوع يستمد التاريخ حينا والخيال القصصى حينا آخر، فجاءت الصياغة المزروجة قائمة في كل تراث المسلمين الأدبي حتى تشكلت بها السَّير، فضلا عن تشكيل قصص العشق فيما تدل عليه أخبار المجنون وغيره .

فإذا عُدنا إلى الأيام ولو من ناحية أنها العبادة التي خرجت منها أولا روايات المغازي، لا نشك في أنها هي أيضا نواة السَّير . ولكننا مع ذلك لانقطع على طول الخط بالتمائل الموضوعي - بعد التماثل الشكلي - في كل من الأيام والسَّير، وقد سبقنا إلى هذا الصنيع كثر في مجال الدراسات التاريخية والأسطورية والفولكلورية . وبعضهم وفق حقا إلى حصر الدلالات المشتركة والتكوينات الواحدة بينها، حتى ليتمكن أن يقاس العصر بالعصر والبطل بالبطل، بينا استطاع بعض آخرون أن يعمِّقوا الموثقات الجاهلية في السير الإسلامية ؛ مهما تكن طبيعة الموقف فيها، وكيفما يقع الحدث، وأين ومتى !

مثل هذا - أو هو عينه - ما فعله عبد الحميد بونس وفاروق خورشيد ونبيلة إبراهيم وصفوت كمال ومحمد النجار، وسواهم . وقد بين أحدهم أبعاد التعاشيش السلمي - وهو فنٌ خالص - بين أنواع التعبير العربي على قاعدة التقاضى المشروح، فقال فيها قال إن قصة الصحصاح بن جذبة الكلاب التي وردت في «ألف ليلة وليلة» شكلت جزءا من سيرة «ذات الهمة»، وتضمنت وقائع بعينها في مؤلفات وهب بن منبه وعبيد ابن شربة والمسدودي والنوري، كما استعملها القاصص الشعبي في إقامة سيرة سيف بن بعض الوجوه .

يعلم، ولهذا قال عليه السلام للقصص : أنعرف الناسخ من المسبوخ ؟ قال : نعم ! قال : قصص<sup>(٤٥)</sup>.

لكن الحياة ليست كلها جدًّا، ولا علمًا .. يدلُّل أن كلَّ هذا لم يُزوَّد بالناس عن الخيال الجامع، ولا كقبوا عن التوصل بخرافات الأقدمين وأساطيرهم لبناء عالمهم الفني، وإلا فما الذي كان يفرهم يوضع قصص العشق عن «ابن الطيرة وحوشية» و«أبيد وليل» ؟ وفي القائلة غير المجازة كتب أخرى بأسماهم من عيشي من الجن «يسعسع وقمع» و«خضر بن النيهان والجنينة»، و«دمرو بن المكشوح والجنينة»<sup>(٤٦)</sup>.

ثم ماذا عن «كتاب التيجان» الذي يستحضر في القرن الرابع حياة المجاهدين، وفيه ما يدل على أن بعض ما فيه ألقي - كالذكر - في مجلس معاوية بن أبي سفيان ؟

وأما «الأمرية ذات الهمة» و«المالئة» ونحوهما مما جرَّت به العادة أيام الفروسية الأولى الجاهلية فأكثر دلالة على خصوصية الفن الثاني، لكن لماذا يكون ثانيا وهو يؤدى الدور نفسه في بناء الصرح الأدبي الذي يربط بين العرب الأول بشاعرهم الكاهن الساحر النبي، والمسلمين في مراحل يمكن اعتبارها ملحمية إذا حسبنا حساب خروبيهم وجماليات الانحطاط السياسى أو الإحباط العسكري لديهم ؟

الواقع يبتلك الحدود - فقد الجدية، فانقد الصواب كل مبتدله . . .

ومعنى هذا أن تاريخ الأدب عندنا استمد نهجه وسائر خصائصه من طرز ناقصة فقام - وإلى الآن - باطر مشوَّمة . ولو حاولنا الإصلاح ولم نقصر في الوفاء بقراءة المواد التراثية كلها - نثرا وشعرا - لأدرنا ما لم يدركه أساطين المؤرخين في العصر الحديث، ولعرفنا أن العلة هي في المادة الشعرية التي لم نستطع أن نتصور أن لها مكملا جوهريا في التاريخ والقصة . ولإي عهد قريب كان التاريخ جزءا من التراث الأدبي لكل أمة، وعندنا نحن - حتى الصياغة القديمة لحضارتنا - كان كذلك . إلا أننا استبعدناه، وِزْدْنَا فاستبعدنا القصة أيضا .

ولسنا نريد التدرع بغثالة لغة القصص - ومن ثم تُرفض - فكذلك كانت لغة العصر أو العصور التي صيغت فيها . وموازنتها بلغة المؤرخين نرى التشابه الكامل أو شبه الكامل بينهما<sup>(٤٧)</sup> . وهذا ما يجملنا نقول بغزابة لغة المقامات - كما هو غريب إنشاء ابن العميد والقاضى الفاضل - فتلك بدعة، ولا يجوز الحكم بالبدعة وترك الفظة . ثم إن ذكر المقامات هنا - وموضوعها مما يخوض فيه العامة القبلون بريقة الفساد والظلم الاجتماعي - يصلنا بما رواه المؤرخون عن صراع العبيات والشطار واللصوص في صور توارى في جاذبيتها الصور المستلة من حياة البذخ التي تسجلها «ألف ليلة وليلة» .

(٥)

وقد يعرّف للباحث أن يختبر تلك الغنائية في شعرنا ليعمّق خطف الإسقاطات الحديثة عليه ، إلا أن ذلك قد يصحح مثار اعتراض إذا لم تقدم تبريرين أحدهما لغوى والأخر نقدى . والحقيقة أن شعرنا منذ وجد على الأقل في «عصر الأيام» ، وعلى مدى توالى العصور ، كان حماسيا يمزج الحكاية - مع ملاحظة أن مقدمة المظولات تقليديات قصصية - بمبادهاته المرتبطة بالمجموع والمادة إلى جعل ما حوّله مجالات اقتحام إلى أن يخضع لهذا المجموع !

ولو وإزناً - مبدئياً - بين مدلول «حَسَن» في تراثنا الشعرى الذى حدّد الجاحظ عمره بمائتى سنة قبل الميلاد ، وما نزعته له من عمر أطول - لا يُدّ أن تبدأ من عنده الدراسة التاريخية - لرأينا قريباً من قريب كما يقولون ، وعلى المستوى نفسه كان عرب بابل الأولين ، ثم عند العبرانيين - ناهى تاريخ المنطقة - وعند غيرهم .

وقد رأى حسن ظاناً أن أول قصيدة وصلت كاملة في التوراة كانت لديسورا تحت فيها قومها على مواجهة الأعداء . فهي حماسية ، والحماس بالعبرية هو الظلم الناتج عن عصبان الله والقانون ، وقد قال الرب لنوح «سأرسل الطوفان على الأرض لأنها امتلأت حماساً»<sup>(٤٨)</sup> .

وعندنا ينحصر الأصل في الشدة والضرب والجسارة ؛ إذ نقول «حَسَن الشَّر» إذا اشتد ، و «تَحَسَّ الرجل» إذا تعاضى ، و«الحميس» التتور ، و «الحَمَس» الضلال والهلكة ، حتى قاله الشاعر :

فإنكم لستم بدار تَكُنْ  
ولكنما أنتم بهنّ الأحاس

مفرده «أحس» يريد : لقي الشدة أو وقع في داهية أو تعرض للموت ! و«الأحس» أيضا هو المكان الصلب ، وعن سيبويه الرجل الشجاع ؛ وكذلك الصلب في الدين والقتال<sup>(٤٩)</sup> ، وللمؤنث حمساء فنقول «نجلة حمساء» ونعنى الشجاعة<sup>(٥٠)</sup> .

وكذلك تنبئ العلاقة القوية بين «حَسَن» بكل مدلولاتها والطابع البطولى الفاجع غالباً ، والمتعلق بقيم أصلها غيبى لا يتحقّق إلا بالصلاية المخلصة والقوة المتطلعة إلى الأسمى ، حتى ولو كان السبيل الوحيد هو التحمّس للموت أى للقاء .

وإنّ هذا التعالى ليتمثل في البطل وصّحبه ، ولما كانوا - في معظمهم - ميثوبيين ، فإن الغنائية الخالصة لا تقيمه حتى لو صيغ على شاكلة الأسجاع الكهانية التى اختلطت بالترانيم

وأما أيام العرب - عنده - فمتاثرة في «الزير سالم» و«عنترة» و«حمزة البهلوان» ، وقبل ذلك في الأقسام الأولى من «سيرة الأُميرة ذات الحمة»<sup>(٥١)</sup> .

مع ذلك - كما قلنا - لسنا بسبيل تأكيد هذا كله من جانبنا ، لأنه حتى الآن خارج الإطار الذى نتحرك فيه ، ولم يتم بصفة نهائية الاعتراف بأن ذلك «فن» وليس مجرد دراسات «أنثروبولوجية» ، وأن الفن نفسه ينبغى أن يتفق على كونه أبرز عنصر في نظرية الأدب ، ثم يصبح من الضروري أن نغيّر بين تلك النظرية والنقد الأدبى والتاريخ<sup>(٥٢)</sup> . أفليس الأدب - وهو فنّ بشعره ونثره - نظاماً لغوياً أو أسلوباً تعبيرياً لا يخضع لاعتبارات الزمن إذا تناوله الناقد ؟

على أن هذا الشرط - في تصوّرنا - لا يؤرق مؤرخ الأدب ؛ لأنه في حدّ ذاته متوافر في النصوص الأدبية إذا اعتبرناها سلسلة أعمال متحركة في الزمن ، ومن ثمّ لا يُدّ أن تفرض نفسها في أية دراسة تقوم على التسلسل التاريخي .

ثم على أى شيء يعتمد المؤرخ في التفوهم إذا لم يعتمد على مواد متقودة ، وفي أغلب الأحيان يتولى هو عمليات النقد . فكأنه - على هذا الأساس - يصدر عن نظرية أخرى تستوعب نظرية الأدب فيما تستوعبه من نظريات التاريخ نفسه . وهنا الشكّة ...

كذلك هنا قصور الشعر عن الوفاء بهذه المهمة الشاقة ، ليس بالنظر إلى ما أتبعه الدارسون في كتابة تاريخ الأدب من خلال الشعر من حيث هو معطى اجتماعى فحسب ، وإنما بالنظر إلى مدلولاته المستمدة من طبيعة نقده أيضا . ولقد تحوّل النقد عندنا - للأسف الشديد - إلى قوالب تعليمية لا يمكن أن يلتزم بها الشاعر ، ولا يمكن بالتالى أن نستدلّ منها على ذوق العصر ونماذج تعبيره أو نموذجياته .

ولقد يقال إنّ إعادة صباغة النماذج العليا في السُرتمت بنجاح ، ووظف بعضها شعرياً في العصر الحديث . ولكن هل حدث ذلك في قصصيات أبى تمام مثلاً وكثير من سيفيات أبى الطيب ؟

الإجابة سلبية بكل تأكيد ، مع أن للشعر العربى طابعاً قصصياً في الجملة . وكانت هذه الخصوصية عند أغلب دارسينا خارج إطار اهتمامهم ، واستبدلوا بها - في تاريخ الأدب - الغنائية الأدبية المشتقة من Lyre . مع أن هذه من حيث هى كانت قاعدة البحث ، فرضت خطأً أو توسعاً على أصول الشعر الأوروبى بوجه عام . لقد كان الفنّ - إلى عهد قريب - أن الدبّيرمبوس نظم غنائى مع أنه قصائد قصصية تفتق عنها الشعر الملحمى كما لاحظ ألفلاطون ، وكان أرسطو قد قال عنه لمحا إنه شكل بدأ قصصياً ثم تحوّل إلى المحاكاة أى التمثيل<sup>(٥٣)</sup> .

الشاعر الفارس الذى يُقَلِّدُ شعره على الكعبة بعد أن يشتهر في عكاظ ، حيث الأنصاب - أى المذابح المقدسة - وبعض المعابد كجهاز هوازن وسليم بسفح أحطل ، وقد ظلت دماء البدن المترامكة «كالأرحاء العظام» إلى عصر مقدم في الإسلام<sup>(٥٦)</sup> . ولقد بقي لنا خير واحد عن التحكيم الفنى الذى ظلما حدث في عكاظ ، وهو عن النابتة الذيبان صاحب القبة الحمراء . وكان من قيس ، وهوازن أيضا قيسية وفيها الشعر الذى لم يكن في قريش ؛ فنفهم لماذا تخَلَّت تلك القبيلة العظيمة للقيسيين عن الخطوة الأولى لعملية تعليق القصيدة الممتازة على أسنار الكعبة .

تلك هى طبيعة شعرنا ، وهذه كانت عملية التعقية عليه أو على ما يروى لعظمة ساء المسلمين الأول أن تضاهى بها عظمة الإسلام .

فإن زحفنا إلى الإسلام - وذلك هو الوجه الآخر للمشكلة - لا نجد مقراً من تطهير شعرائه من تلك الغنائية حتى وإن كانوا من قبيل ابن الملوّح - وهو شخصية شعبية فيما يبدو - والعباس بن الأحنف وديك الجن . وأما شاعر كابى نواس الرافض للوائح والزمن - لبلورة موقف حضارى يفكر فيه - فلا نظن شعره غنائية كله . ولا كذلك شعر بشار وأبى تمام وأبى الطيب وأبى فراس ، وعينا يتخضعون لما خطط له أساتذتنا شوقى ضيف داخل ذلك الإطار ، وإلا فأية غنائية يعينها ويعينها من احتضامهم من الأوروبيين<sup>(٥٧)</sup> ؟

أهى تلك المثانية التى بسطها لبيد في مقلته مُلْهِجاً إلى أنه - من حيث هو إنسان - جماع سيرة الأسلاف ولا يسلك إلا مسلكتهم ؟ أم تلك المتخوفة التى بدا بها المثلّس - في ذاتيته مستسلماً لرأى القبيلة حيث كمال الانسجام والتوافق ، فلا يجرؤ قط على الاحتجاج :

وقد كنت ترجو أن أكون لعَفْكِمْ  
رَئِيساً فَمَا اجْرَرْتُ أن أُنْكَلِمَ<sup>(٥٨)</sup>

أَمْ تلك المتغطسة التى جعلت أبا الطيب يركب شططاً بالآنا ، ثم يقول :

وهكذا كنت فى أهلى وفى وطنى  
إن الشَّقِيسَ غريب حينئذ كانا

وكذلك يقول :

أنا ابنٌ منْ بعضيه يَفْوقُ أبَا البِيا  
جِثَ والنَّجْشِلَ بعضٌ منْ نَجْلَةٍ  
أنا الذى بينَ الإلهِ به الد  
أقدارُ والمرءُ حينئذٍ جَعَلَهُ  
وربما أشهدُ الطعمامَ معى  
من لا يساوى الخبزُ الذى أَكَلَهُ

الطبقسية والسحر وما يجرى هذا المجرى . وقد قرر حسن ظاها أن تلك الأسجاع هى من أساطير الأولين ، ولا بد أن تكون ومن فنون الشعر الملمح عرفة العرب دون شك<sup>(٥٩)</sup> .

كما عرفة آباؤهم من الأراميين والكنعانيين فيما تؤكد نقوش أوجاريت<sup>(٦٠)</sup> ، وإن كنا نتصور - مع ذلك أو إلى جانب ذلك - أن أساطير الأولين هى المواقف القصصية التى يسترجع بها الشاعر طرقاً تاريخياً جيداً أو أكثر ، وأن بعض تلك المواقف كان يسمى إلى أساطير الأولين إذا أخذنا بقول ابن جريج - وهو يروى عن ابن عباس - إنها «شعر الأولين وكهانتهم»<sup>(٦١)</sup> . ويؤكد لجيب البهيتي أن ذلك الشعر تضمن فيما تضمنه ملحمة جلجاميش ، وعنده أن جلجاميش هو ذو القرنين نفسه<sup>(٦٢)</sup> .

وقد تسلسل من مثل هذه الملحمة أشياء عرفها الشعراء الجاهليون المتأخرون من أمثال مهلهل وقطيل الغزوى وعلقمة ونحوهم من عاشوا في الجاهلية الثانية ، ووظف بعضهم لتقوية المادة البطولية ، ولأسبقها في الأيام التى تحرك فيها الشخصيات المهولة والكهنة والسحرة والنجوم والكواكب والحيوان الطوطم كجملتهم في يوم الزويرين - وقد ذكر ابن الأثير أنها إلهان - بجانب أصنام الآلهة كاللدوار في يوم الفجار وسبد في يوم ذى قار<sup>(٦٣)</sup> .

وفى تصوّرنا أن مدار فكرة أى موضوع من تلك الموضوعات الوثنية كان من أهم أسباب تحوّل بعضها إلى الخرافات والحكايات التى تضمنتها السير الشعبية . فلقد كان ترددها في الشعر الجاهل أهم سبب لإسقاط جانب كبير منه غرضاً لها ، وما لم يَسْقُطْ كان بعض العلماء يتوقف عن التعليق عليه أو يسهفه !

وعلى ذلك يمكن أن تكون «أيام العرب» - إذا لم نشأ الرجوع إلى ما قبل عصرها - البداية الطبيعية والصحيحة لتاريخ أدبنا . وعلى أساس مفهوم الحماسة وليس الغنائية الخالصة يتم التعرف على طبيعته منظوماً كان أو منثوراً . وهنا قد نلمح فضيلة للشعر الذى ظلما اعتبرناه عقبة تاريخية ، هى أنه حفظ مجموعة بنى قصصية استوعبت بعض ما أهله الشراح والرواة الأولون - تحت صرامة الرقابة الدينية - من رموز دينية وخرافات مما يصادر المنطق ويثير العلماء والفقهاء على نحو ما بينا .

فهل نصر - بعد ذلك كله - على الزعم بأن الشاعر الجاهل كان ذاتياً ، فصار شعره غنائياً .

نظن لا . . .

ولما يمكن قبوله شاعراً قصاصاً - وقد كان من سلالة من سطوروا كهانتهم ونبوءتهم - لا يقدم قصصاً مخصاً ، وإنما يغنى بمواقف تشكلها قصة . ولستأ نغفل في تأكيد ذلك إلى أكثر من مراجعة الموروث بما فيه من إشارات إلى أساطير الأولين وهجس الشياطين - أو الرئين - للشاعر الكاهن والشاعر القاص ثم

حتى يضطر أخيراً - وهو قَلْبُ القلب فيها يعترف به لآبنة القوم - إلى أن يقول :

وإني كَيْنُ قَوْمِي كَأَنَّ نَفْسَهُمْ  
هِيَ أَنْتَ أَنْ تَسْكُنَ الْحِمَمَ وَالْعِظَمَ

فيضع النهاية لفارس متمدن يعترف بأنه «الأخريين «بنوالموق» وليس ينبغي أن يعاف ويعاقب مالا يد من شره !

على أَنَّ القرون الخمسة الأولى من حياة الإسلام التي كانت بمثابة عصر الحقيقة والانحصار ، لم يكتب لها أن تمتد إلى أكثر من ذلك . وكتب على ما بعدها - وقد تغرب العرب في البلاد - أن يضرب الإنسان المسلم من كلِّ جانب . فلجأ إلى ماضيه في صورته العربية ، ومن ثم تشكل البطل القومي المخلص الذي بدأ في الظهور داخل أعمال القصاصين وفي شعر المارك الذي وظفته السير فيما بعد توظيفاً موفناً .

عند هذه المرحلة من التاريخ يلتحم الشعب بقواده - وربما خلع على بعضهم صفات البطولات الأولى - وتتحول شخصيات السير من أمثال «عنترة» وأبي زيد الهلال وسيف وحتى دياب والظاهر بيبرس إلى نماذج جديدة لعنترة والمهلهل وعمرو بن كلثوم وغيرهم . وإذا عدنا إلى رأي فاروق خورشيد في ارتباط السير بالموروث وأضافنا إليه ملاحظة عبد الحميد بونس التي تحفظها عبارته «أحاديث ملوك الجن وملكانة وما كان بينهم وبين الهلالية من وقائع وحروب تشبه إلى حد كبير ما وجدناه في الأجزاء الأخيرة من سيرة الظاهر بيبرس وكتاب ألف ليلة وليلة»<sup>(٩٩)</sup> لا نجد مناصاً من أن نقول إن العقلية العربية التي أبدعت السير هي العقلية العربية التي أبدعت أساطير الأولين وما وضعت الألبات الرسمية أن تحفظه من شعر قديم .

والفارق أن القديم نُجِّلَ بقي بعضه ، ثم استغنى النقاد فيه عن الشعر الذي وصفه ابن سلام بالموضوع المصنوع .

والفارق أيضاً أن الجماعة التي قبلت هذا الموضوع المصنوع وقدمت في السير والحكايات الأخرى ، هي نفسها التي رفضت الشعر الرسمي الذي لم يعد يعبر عنها كما ينبغي . وهنا نرى الشعب هو الذي يرفض نماذج الشعر الفصيح - بمعنى أنه لا يستهويه - وليس الشراح اللغويين . ولم يكن في رفضه فاقد الصلة بالتراث والتقاليد ، في حين عمد الشراح اللغويون إلى قطع الصلة بالتراث والتقاليد !

وإذا كان هناك من يدعى بأن «الأمية» بسطت سلطانها على الشعب ومن ثم لا سبيل إلى الاعتداد بحكمهم ، فنسال : ولئن يكون الحكم النهائي إذن ؟

القلة الأرستقراطية الفكر ، أم الكتلة الشمسكة ماضيها وتتخاطب باللغة التي استطاعت يَبْسُر أن تحوص في أنبل

الموضوعات : القومية ، الشهادة ، الحرية ؟

وتلك اللغة التي لم تكن فصيحة ، لم تكن مبتذلة أيضاً !

كانت أشبه بلغة المؤرخين ، وبلغة الشعر الموضوع المصنوع - وتلك صفة لا تحطُّ من قدره لأنها من إبداعات الشعب - بل أشبه بلغة كثير من الشعراء تمسكوا بالفصحى في ليونة وترخص في إحكام التشعُّج . فإذا عرجنا إلى الأنواع الأخرى من الشعيات حيث المبارزة بالشعر كالمبارزة بالسيف ، نجد أن الممانعة المرتجلة - وهي حقٌّ للرجال والنساء و الفتيان في ساعات الترفيه - والنقائض المعروفة وفنّ التمليط خلقت كثيراً من المساجلات المنظومة التي تجري على البديهة في ريفنا - وإلى عهد قريب في بيوت بعض الأعيان بالمدن - وكذلك في مراحيل البدو بالجزيرة العربية ، تُعقد فيها مسابقات القاطلة التي تقوم على قاعدة إبراز فارس الكلمة .

(٦)

تلك كينونة أدبنا ، وكذلك كان الشعر .

إلا أن النقاد لم يعترفوا بتلك الكينونة ، والشعر عندهم ما يفترض وجودهم وحدهم - من حيث هم أصحاب الثقافة الرفيعة - بل ما يفترض أنهم أكثر من قلة ، وأن غيرهم من فئات الشعب جاهل لا يمكن تكيف كتاباتهم هم وخطفهم ورسائلهم وفق أذنهاته ، ولا أحد سواهم أقدر على تقدير العبقرية والتصفيق للمجزلة ، والحض على قبول طرديات أبي نواس - لأنها نتاج البادية في صورتها المثلى - ورفض آثار الموسوس لأنها سقيمة متدنية ، بل كثيراً ما رفض الشعر الفصيح إذا لم يكن صاحبه سيداً في الفصحى .

ومن ثم وُثِدَت حماسيات العامة - فيها تصوره هم - وأحييت التوقيعات الفردية داخل سجن الرسميات مادامت فصيحة ، كأنها اللغة - وحدها - كانت هي الغاية من الإبداع والهدف من النقد ، ولم يكن لاتساع معرفة الأدباء ولا تفكيره الضارب في أعماق النفس الإنسانية إلا الحظ الأفل .

أما وقد ظهر لنا كل ذلك ، وأمام إصرار قصد به التعفية على أصل الشعر في صدر الإسلام ، وإصرار آخر على إبراز إسلاميه وحده على الخريطة العربية بتوالي العصور حتى ليخفى كل من القصة والتاريخ من تراثنا الأدبي اختفاء المثل والقلطة - مثلاً - فإننا يمكن أن نجيب عن السؤال الآتي : لماذا ظل شعرنا إلى عهد قريب رافضاً بشكله الخليلي وبنبرته الحماسية ما يتصلصلة إلى التراث الشعبي ، وما يخرج به إلى دفع ما اهتمنا به ريتان وغير ريتان ؟

الإجابة ليست اللغة ، ولا كذلك البلاغة ، وإنما لأن كتابتنا ظلوا وسيطلون وراء المؤلف ، وفي البحث عنه يجولون عادة

يكون كاملاً ، وليس يكمل إلا إذا امتد فشمل كل أشكال الفن القولى .

ثم إننا - ولومن ناحية شخصية بحتة - لا نفرق بين الأشكال التعبيرية في إطارها الخاص والشعنى إلا على قاعدة عمق الدلالة وتنوع التجربة . ومع ذلك نؤثر دائماً الأفضل للتاريخ ، وهو القصة من حيث إنها ذات الرؤية المزوجة - المأسوية والملهوية - على أساس أنها تتعمق طبيعة الإنسان والكون ؛ ولم نفهم نحن أو نعرف هذين القطبين في تاريخ أدبنا !

فليس كثيراً أن تعتبر الشعر - بهذا البعد - معوقاً حضارياً في حياتنا ، لأننا استبقينا منه - وهو ما هو فيها رأينا - تاريخاً ناقصاً لم نر فيه أبا العلاء الممرى مثلاً أو أبا الطيب المتنبي أو الأعشى أو امرأ القيس عرّف الحياة بأحسن من معرفتنا بها .

العيب ليس في ضالة شأن هؤلاء - فنحن نعلم أنهم كانوا حكماء كل بطريقته - وإنما فيمن قدّم لنا شعرهم ، وبترجيّيات بعضها مشبوه وبعضها الآخر مفيد بقوله أن العالم ليس كل ما فيه يصلح لكل الناس .

ومن هنا يصبح على المؤرخ الجديد لدينا أن يحقق التكامل الفنى بين أشكال تعبيراتنا الأدبية ، من ملاحم وخرافات وقصص وأمثال . بشرط أن يقدم الحلفية الجاهلية بالوضوح الذى رفضه الشراح الأقدمون ، وبالتصحيح العلمى للمفاهيم القيمة التى استفحلت في بعض الأنواع الأدبية .

ثم ماذا بعد ذلك ؟

سنفهم الشعر نفسه ، بل سنفهم - داخل الإطار الأدبى الكامل - كثيراً جداً من جوانبه المبهمة ، وكثيراً جداً أيضاً من دلالاته الحضارية ، إذا قرئ في حضور تلك الأشكال . . ملاحم وقصصاً ومقامات ورسائل ، وحكايات عن الجان والمسوخ والحويان ، وعن غرائب ألف ليلة ؛ لأن هذه كلها طابع قوميتنا وجماع ثقافتنا ، وما يجعل منه التاريخ الأدبى المجال الوحيد الذى ينبغى أن يتحرك فيه .

« شيئاً » رَوَاغاً زَوَاغاً أو شيئاً دائم التغير ، حتى ليؤخذ بقاعدة الأستاذ الموروثة ، فيرفض .

وحتى لو دُوِّن هذا « الشيء » فيكتسب صفة السكون أو الثبات ، فإن ضعف صياغته تنفر منه الضالّين الذين قنعوا بأن الشعر هو القصيدة القصيرة التى يبذل فيها صاحبها الجهد لاختيار ألفاظها ، وإحكام تركيباتها ، وتوليد قوافيها .

تراهم نسوا أن ما صُح من الفصحى كان في بدايته روايات شفوية ، ومنه المقعد والغاض والغث والردى ؟

لماذا إذن قبلوه ؟

وثمة شئ آخر للإجابة نفسها ، هو أن النقاد لم يستطيعوا أن يساعدوا الشعراء على نقل « معارفهم » إلى أشكال أكثر تعقيداً - أى القصة ونسكت عن الدراما - مع أن معظم ما ورثه إنما كان يخرج من عباءة الملحة .

وعندما كان يتضح لهؤلاء النقاد أن بوسعهم أن يسمحوا بوجود « حى » بن يقظان مع الشعر ، وكذلك بعض رحلات الصوفية في تجلياتهم التى قد تحسب على الزندقة والشرك ، فإنهم لا يطلون النظر إليها ، وربما عدوها هرطقة أو لعباً كلعب الوشاحين بالأوزان والقوافى .

القضية إذن قضية سوء تقدير من كلا الجانبين . . سوء تقدير من العلماء القدامى الذين وقعوا وأوقعوا الشعر في شرك القصور ، وسوء تقدير من أدباء العصر الذين قنعوا بأن يصبح عملهم بعيداً عن الابتذال بقدر ما يستطيع أكثر الشعراء ترفعا وحذقة .

وإذا عن لنا أن نتلا في هذا السوء المعيارى ، لأبّد أن نراجع تراثنا الأدبى التاريخى تلك المراجعات العلمية التى نجد ضالتها دائماً في أساطير الأولين وأيام العرب . ولا نقتنع بما أورده الجاحظ وابن المعتز وأسماء بن منقذ والقرظونى ، فكله ميتور جاء من ميتور . وإذا كنّا نلج على الموروث الشعبى ، فليُوضّح الإطار المناسب لدينا الذى اقتضت الحاجة التاريخية أن نبعده عن الفصحى .

ولسنا نهدف من وراء ذلك إلى الترويج للعاميات ؛ وإنما نهدف إلى القول إن تاريخنا الذى نريد أن نكتبه للأدب يجب أن

## أهوامش

- (١) منهاج البلاغة وسراج الأدباء ٨٩ .  
(٢) المقدمة ٤٣٩ .

- (٣) مقدّمة للشعر العربى ٤٢ ط . دار العودة بيروت ١٩٧٩ .  
(٤) شواهد تلك الحقيقة شروح الملاحظات التى تبرز جهود الزوزن وأبى



- (٢٣) شرح الحماسة للمروزي ١ : ١٣ ، ١٤ .  
 (٢٤) الكشف ١ : ٢٢٠ ، ط . الخليل .  
 (٢٥) انظر ابن قتيبة في السير والقدح ٢٣ ، بتحقيق حب الدين الخطيب ، ط . البغليقة بالقاهرة ١٣٤٢ هـ . وأما عن إضفاء النار فالنمر بن تولب يقول على ما جاء في ديوانه ٦٣ ( بتحقيق لوري حمود القيسي ) :  
 ولقد شهدت إذا القدح توشّحت  
 وشهدت عند الليل موقدة نارها  
 (٢٦) شرح المعلقات السبع للمروزي ٩٤٨ ، ٩٤٩ ط . بيروت ١٩٨٠ .  
 والأيسر : صاحب الميسر .  
 المغالي : سهام الميسر لتلخيص سبيل الفكاهة .  
 لماعر : لن لا نلد .  
 مفضل : لن لا ملها .  
 الجنب : الغريب .  
 أعضائها : المظلمين من الأرض مفرده هضم .  
 (٢٧) الأصمعيات ١٧٠ ، والميسر والقدح ٥١ ، والخطار : جمع حظيرة تعمل للإبل من الشجر ، الزاهقات : السمين من الإبل ، المحول : الإبل المحملة ، الغرى : التصب يقع للذئب السك ، الجسد : الغفل بالدم .  
 (٢٨) الأصمعيات ١٠٣ ، والقدح العتود : الذي يخرج سريعاً من بين القدح (راجع الميسر والقدح لابن قتيبة ١٢٤) أو هو - كنهان - اللسان - الذي يخرج فلاناً على غير جهة سائر القدح . ألى الصحاب أصلها أروح الصحاب أى أواللهم ، خُفَّتْ يَحْدَثُ الروا . أصوات : تداني من الفزع . الوعوج : الجبان .  
 (٢٩) الأصمعيات ١٧٥ ، وفي الحاشى والخلع : المخلوع المصور ماله ، وفي الشفعية الذي تدعى فلا خير عنده .  
 (٣٠) الحماسة رقم ٧٣٣ بتحقيق عصيلان ، ط . المجلس العلمى بجامعة الإمام بالرياض ١٩٨١/١٩٨٠ نسجها للعلم ولكن التبريزى فى شرح الحماسة ٤ : ١٩٥ نقل عن دجيل الخراسانى أنها لشبيب .  
 راجع أيضاً الميسر والقدح ٤٣ ، ١١٣ ، ونهاية الأرب ٣ : ١١٨ .  
 والقدح : جمع قند أى عشب الرجل . العواق : جمع عاف ، ويقال عفا وعافا إذا طلب المروف . المال : الإبل الأصمعيات ٥١ ، ٥٢ وعامش ٤٨ .  
 عزم : لوم . معتما : مختار .  
 أزاولها : أمارس عريقة الثالثة يسبى .  
 جزرا : الجزر لحم الناقة بعد عرقيتها ليكون طعاماً لعيال الذئب .  
 (٣١) ديوانه ١١٩ بتحقيق الصيرى ، ط . القاهرة ١٩٧١ .  
 وأما عجز البيت الأول وصدر البيت الثانى فهنا فوجودان عند الشاعر المخضرم عمر بن الأهمم السدي ، يقول :  
 فقلت له أهلاً وسهلاً ومرحباً  
 فهذا صبيوح راهن وصديق  
 وقمت إلى البرك الهواجيد فالتقت  
 فسبحك كوم كالمجدال روق  
 (٣٢) راجع شرح المفضليات ٢٥٣ ، المفضلية رقم ٢٣ ، بتحقيق ليال ، ط . بيروت ١٩٢٠ .  
 صبرح راهن : دالم والصبرح للإشرب فى الصباح .  
 مفاحيد : جمع مفحاء وهى الناقة عظيمة السنام .  
 المجدال : الفصور .  
 فالتقت : جعلتها بين وبينها .
- الحسن بن كيسان وتلميذه أبى جعفر أحمد بن النحاس وأبى الأبارى والتبريزى من حيث هم وأهل اللغة . وكان المفضل الضبي قد تحدث إلى حدّ الملقات عن أهل العلم والمعرفة ، فقصده اللغويين الذين كان هو أحدهم .  
 (٥) مجلة كلية الآداب بجامعة الرياض ( الملك سعود الآن ) مجلد ٥ سنة ١٩٧٧ - ١٩٧٨ ص ١٩٩ وما بعدها .  
 (٦) مجلة الشعر ، عدد ١٩ يوليو ١٩٨٠ ص ١٩ .  
 (٧) فى خصائص ابن جى ٣٨٧ أن النعمان أمر وفسخت له أشعار العرب فى الطنج - وهى الكرايس - ثم دفنها فى قصره الأبيض ، فلما كان المختار بن أبى عبيد قيل له : إن تحت القصر كنزاً ، فاحفزه فأخرج تلك الأشعار .  
 (٨) راجع جولد تسهرى فى دواوين القبائل ، بترجة حسين نصار ، ص ٢١ من مجلة الثقافة عدد ٦٣٣ ، وفى وليات الأعيان ١ : ٩٥ أن أبى عمرو الشيبانى ( المتوفى حول سنة ٢٠٥ ) جمع من دواوين القبائل التى كان يقرؤها على المفضل أكثر من ثمانين ، وكان يرجع إلى جميع ما كتبه المؤلفون قبله ، وضاع فيها ضاع من كتب ، ذكر أبى التميم فى القهقرى عنابن بعضها - راجع أيضاً المفضليات ٤٨ ، علماً بأن أبى عبيدة ينحل البيت الطرمح ، قاله الجوهري وابن منظور - راجع ناصر الدين الأسد فى مصادر الشعر الجاهلى ، ١٦٣ ، ط . المعارف بمصر ١٩٧٨ .  
 (٩) راجع ذلك فى كتابه ٢٠٦ بتحقيق حسين نصار ، ط . دار مصر للطباعة .  
 (١٠) محمد الأسعد فى مجلة والأقلام ٩٩ عدد ٧ و٨ سنة ١٩٨٢ .  
 (١١) ديوان المفضل العنوى ٣٠ ط . دار الكتاب الجديد بيروت ١٩٦٨ .  
 (١٢) ابن سلام فى طبقات فحول الشعراء ٢ ط . دار المعارف .  
 (١٣) مادة وشعر فى لسان العرب .  
 (١٤) راجع الرازى فى كتاب الزينة ٩٥ .  
 (١٥) طبقات فحول الشعراء ٢٥ .  
 (١٦) راجع وكتاب الأوائل ١ : ٢٤٧ ط . دار العلوم بالرياض ١٩٨١/١٤٠١ .  
 (١٧) من مزيات أبى عمرو ، وهو يشير إلى ميمية التلمس فى هجاء عمرو ابن هند :  
 تعميرن أمسى رجلاً ولن تسمى  
 أخصا كرم إلا بسان ينشكروما  
 ويروى أيضاً أنّ هذا الملك بعد سماعه هزيمة الحارث بن حذرة أمره بالروضة قبل أن ينشدها ثانية إجلالاً لها ، وأولها :  
 أفنستنا يمينه أسماه  
 رب ثلوي يمل منه الشواء  
 الخطيب التبريزى فى شرح القصائد العشر ٣٢٠ بتحقيق فخر الدين قبايوه والزيدي فى طبقات النحويين واللغويين ٣٣ ط . الخانجي ١٩٥٤ .  
 (١٨) أمالى المرتضى ١ : ١٩١ .  
 (١٩) جبهة أشعار العرب للقرشى ١٢ .  
 (٢٠) تفسيره ٣ : ٢٠٢ فى بعدها وبخاصة ٢١٩ ط . النهضة بمصر ١٩٣٥/١٣٥٤ .  
 (٢١) التبريزى فى مقدمة شرح الحماسة ١ : ٥ والمعروف أنه صُفّت بعدها ثلاث عشرة جملة أخرى ، منها حماسة البحرى وحماسة العسكري وحماسة الأعلام وحماسة الشاطبي ، وأخرها الحماسة المعروفة بالذكورة السعدية ويعود تاريخها إلى القرن الثامن الهجرى .  
 راجع أيضاً الموشح ٤٧٨ ، ط . نهضة مصر ١٩٦٥ .  
 (٢٢) راجع صفحات ١٨ : ٢٢ من الكتاب مطبعة الأنجلو المصرية ١٩٢٨ .

- قول الشُّدَّاح بن يعمر الكنانى وهو يجر قبيلته خرازة :  
 القدوم أشبالكم لهم شمسر  
 فى الراس لا يَشْفرون إن قتلوا  
 وهجم أبو ثور عمرو بن معد يكرب الزبيدي - أحد فرسان  
 العرب فى الجاهلية وعاش حتى شهيد القادسية - فاعمل فى الفرس  
 سيفه وهو يجر قبيلته :  
 أنا أبو ثور وسيسى ذو فتون  
 أضربم ضربى الذى به جنون  
 يأسر يزيد .. إهم يموتون  
 راجع الحماسة بتحقيق صيلان ١ : ١١٣ ، وشرح ديوان الحماسة  
 للتبسيزى ١ : ١٩١ ، والأشواق ١٧١ ، وسروج الذهب  
 ١ : ٣٣٧ ، والمعارف لابن قتيبة ٢٨٧ ، والأساطير دراسة حضارية  
 مقارنة ١٠١ للمؤلف .  
 (٥٠) راجع اللسان سادة حس ، ثم مافى وحش ، وحص ، فيها  
 وشائج ، حيث نقول حس بمعنى أرق ، ورجل يحش . وفى كتاب  
 وأهنا العرب ، والتجريبى ، وكانوا إذا أفسدوا بلقون الملح على النار  
 ويقتربون منها حتى تكاد تحمشمهم ، أى تسلمهم وتحرقهم .  
 والمحشمات تصوف بأنها حشة ، وتحش - بالقلب الكنانى - حص  
 التى فى الأصل ، وتحش مقرب تحش بالفتح .  
 (٥١) الساميون ولغاتهم ٣١ ، ١٨١ .  
 (٥٢) السابق ، وكذلك أحمد سوسة فى كتابه « حضارة العرب ومراحل  
 تطورها » ٥١ ، ٥٢ ، ٨١ ، السلسلة الإعلامية ، رقم ٩٧ إصدار  
 وزارة الإعلام العراقي .  
 (٥٣) عن الطبرى فى تفسيره ١٨ : ١٣٧ ط . بلاق .  
 (٥٤) الملعة العربية الأولى ٤٢ / ٦٥ ط . دار الثقافة بالدار البيضاء  
 ١٩٨١ .  
 (٥٥) فيما عدا ابن السكيت الذى قطع بأن الأيام هى الوقائع ، لم يُلْذَر  
 القدماء بتعريف واضح لكلمة يوم . فلا هى - فى رأينا - ما فسره  
 قوله تعالى « وذكرهم بأيام الله » ، أى يومه ، ولا هى بمعنى الدهر .  
 وإنما هى إبداعات فنية تستند - كأي ملحمة - إلى مادة تاريخية خفيفة  
 ونحياى عادم يستفد كل ما وصل إليه من عصر الأساطير . ولا يمنع  
 هذا وذاك من وجود مجموعة هائلة من القيم الرفيعة ، كما يصعب أن  
 نجعلها نظيرا لكلمة Legend عند الغربيين !  
 يرجع فى ذلك إلى الزبيدي فى تاج العروس مادة يوم ، والجزم  
 الخاص من « تاريخ العرب قبل الإسلام » لجواد على بوكال ابن  
 الأثير ٣٦٨ : ٣٦٨ ، وتقاض جبريل والفردى فى أيام « الكلاب التال »  
 و « اليمامة » و « جيلة » ثم « حجير » حيث استهل كاهن بنى أسد  
 نضج قومه بقوله : ما عبادى !  
 (٥٦) راجع معجم ما استعجم للبكري مادة « عكاظ » والمحير لابن حبيب  
 ٣١٥ .  
 (٥٧) المعصر الجاهلى ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٣ ط . المعارف بمصر  
 (الرواية) .  
 (٥٨) ديوانه ٣٢ . وأجمرت : من أبتر أى شق طرف لسان الفصيل  
 فلا يستطيع الرضاع .  
 (٥٩) الحلاية فى التاريخ والأدب الشعبى ٢٠٩ ط . دار المعركة ١٩٦٨ .

- (٣٣) تاريخ الأدب العربى ١ : ٤٣ .  
 (٣٤) راجع ابن النديم فى « الفهرست » ٤٢٢ ، ٤٢٣ ط . التجارية  
 بمصر ١٣٤٨ .  
 (٣٥) عن البداية والنهاية ١٣ : ٢٩ فى كتاب « الفصا والمذكّرين »  
 تحقيق محمد بن لطفى الصباغ ١٥ ، للمكب الإسلامى ببيروت  
 ١٩٨٣ .  
 (٣٦) تاريخ الخلفاء ٣٧٠ ط . الفجالة ١٩٦٦ بتحقيق محمد عيسى الدين  
 عبد الحميد .  
 (٣٧) راجع الحسيوان ٣ : ٢٤ ، والأغاني ١٣ : ١١٢ ط . بيروت ، وكتاب القصص والمذكّرين ٣٠٧ .  
 (٣٨) كتاب القصص والمذكّرين ٨٣ ، ٨٤ .  
 (٣٩) السابق ١٧٢ ، ١٧٣ .  
 (٤٠) نفسه ٣٤٩ .  
 (٤١) عل مرآة التراث لأحمد الفيضى ٦٣ ط . دار العلوم بالرياض  
 ١٩٨١ .  
 (٤٢) راجع مثلا « كتاب الاعتبار » لأسامة بن منقذ ، وتاريخ ابن خلدون  
 فى منه ولغيا ترجم المؤلف فيه لنفسه .  
 (٤٣) راجع « الأدب المسخر » للمؤلف ، ص  
 ١٢٥ و ١٢٩ و ١٣٠ و ١٣٣ و ١٣٥ ط . دار العلوم بالرياض  
 ١٩٨٣/١٩٨٤ .  
 (٤٤) عبد الحميد يونس فى « الملحة العربية » مجلة ٥٤ ، العدد  
 الأول يناير ١٩٥٧ .  
 (٤٥) راجع فاروق خورشيد فى كتبه « السير الشعبية » ٩ و ١٠ ط . دار  
 المعارف بمصر ١٩٧٨ .  
 (٤٦) للتوسع فى هذا وتعميق المناقشة يمكن الرجوع إلى كتاب Theory  
 of Literature من تأليف رينيه ويلييك وأوسين وارين مجموعة Penguin  
 Books ط . سنة ١٩٧٠ ، وكذلك كتاب In Search of Literary  
 Theory ، Edited by Morton W. Bloomfield ، Cornell University  
 Press ، Ithaca and London ١٩٦٦ ، pp. 195-268 .  
 بحثان لجيوفرى هارتمان « نحو تاريخ الأدب » ويول دجان  
 « التاريخ الأدبى والحداثة » .  
 (٤٧) راجع مقالا لجبريل جيبته عنوانه « الأجناس والأنماط والكيفيات »  
 ترجمة شكوى عياد ، وطرح للمناقشة فى إحدى الحلقات الأدبية التى  
 تعقد أسبوعيا بكلية الآداب جامعة الملك سعود بالرياض .  
 (٤٨) راجع كتاب ظاظا « الساميون ولغاتهم » ط . المصرى بالإسكندرية  
 سنة ١٩٧١ وكذلك سفر التكوين ٨ وسفر القضاة ٥ : ثم :  
 W. Gesenius : Hebrew English . Dictionary of Test-  
 tament , sub Verbo م ح م ط  
 Driver : Introduction to the Literature of the Old Tes-  
 tament , Oxford University press , 8 th , 1936 .  
 (٤٩) التشدد فى القتال معروف ، نقول : تماس القوم تماسا وحاسا إذا  
 تشادوا وانتقلوا . وأما التشدد فى الدين فهو التعصب لما لا يمت بصلة  
 إلى دين الملوك المؤمنين ، وكان على الأشهر فى الفتح من بنى ربيعة  
 والتمس من قرش . ولهذا فإن الفرس عندما أطلقوا فرسانهم فى يوم  
 فنى قار لئلا يفرسان العرب يبتوا وترجعوا - فقد كانوا يعتقدون أن  
 الموت لا يقهرهم - فلما شوههم تساقطوا ولم يمتحوا فصاح صالحي يريد

## من اصول

## الشعر العربي القديم..

## الأغراض والموسيقى

## دراسة تصفية

إبراهيم عبد الرحمن محمد

يلاحظ من يتتبع الحركة النقدية التي قامت ، منذ مطلع القرن العشرين ، حول الشعر العربي الحديث ، أن النقاد يحرصون في تقييم التطور الذي حققه هذا الشعر ، على توثيق الصلة بينه وبين الشعر الإنجليزى الحديث من ناحية ، وبين اتجاهات النقد الأدبى الحديث في أوروبا من ناحية أخرى<sup>(١)</sup> . ولقد كان لهذه المحاولة الخصبية من التأصيل الفنى فائدة وخطورة في آن واحد ؛ فقد أسهمت في رصد اتجاهات التطور الشعرى وتقويمه وإرشاد الشعراء إلى الصيغة الفنية المثل فيه ؛ ولكنها ألحّت ، في الوقت نفسه ، على « توضيح » الدور الذى لعبه الشعر والنقد الغربيان في تطوير الشعر العربى الحديث ونقله من صيغته التقليدية « الجامدة » إلى صيغة حديثة لم يترق إلى مثلها في تاريخه الفنى الطويل من قبل !

والأوزان والموسيقى ، وما تؤدي إليه من رتابة وخطابية ، كما تتمثل ، من حيث المضمون ، في إشار الصفات العامة على ما عداها من الخصائص الفردية ؛ « ذلك أن الشعراء العرب كانوا يحرصون فيما يعرضون له من موضوعات ، على تهميد الأشخاص الذين يمدحونهم أو يجرونهم أو يتغزلون فيهم من صفاتهم الفردية بأن يصبوا فضائلهم ومساوئهم في قوالب مغلّية ، يخفونها تحت أقنعة من الممان المطلقة ، الأمر الذى جعل من القصيدة في صيغتها التقليدية الثابتة تلك أداة فنية عاجزة عن مواكبة التطور الذى أخذ يجد على الحياة العربية ، عبر عصورها المختلفة ، والتعبير عنه !

وقد كان لغلبة هذه المقولة ونكبتها من عقول النقاد المحدثين آثارها الخطيرة التى نستطيع حصصها في ظاهرتين غلبتا على حركة نقد الشعر في الأدب العربى الحديث ، هما : انصراف الدارسين

وقد نبعت آراء النقاد المحدثين في تفسير تطور الشعر العربى الحديث من « مقولة » بعينها ، أخذت تتردد ، في صورة أو أخرى ، في كتاباتهم المختلفة ، تلخص في أن الشعر العربى القديم قد ظل ، طوال أربعة عشر قرنا ، أسير « صيغة تقليدية » ثابتة ، تحقّق لها شكلها وبنائها ومقوماتها الفنية والموضوعية في العصر الجاهلى ، قبل ظهور الإسلام بوقت غير قصير ؛ وهى صيغة قد غلب عليها عنصر بعينه يسرى في أغراضها وأوزانها ولغتها ومعانيها وصورها الشعرية ، هو « عنصر الوحدة » ، كما تتمثل في وحدة الشطر والبيت والوزن والقافية في القصيدة الواحدة ، وفى التزام الشعراء العرب ، منذ العصر الجاهلى ، بالنظم في هذه « الصيغة التقليدية » الثابتة ، على نحو أنبت ظواهر أخرى أصبحت لاطرادها وغلبتها على الشعر العربى في عصوره وقصائده المختلفة ، من عيوبه الفنية المزمّنة - وهى عيوب تتمثل ، من حيث الشكل ، في تكرار الأغراض والممان

والشور والحمار الوحشي في أكثر الأحيان ، وأخيراً ما يجتمه الشاعر به قصيدته من مديح أو هجاء أو فخر أو رثاء أو غير ذلك من الأغراض التي يبي الشاعر قصيدته من أجلها . والآخر في ؛ ونريد به أسلوب الشاعر وطريقته الفنية في استغلال الإمكانات الموضوعية واللغوية والتصويرية والموسيقية في تشكيل البناء الفني لقصيدته ، واستخدامهما في التوفيق بين هذين الأمرين المتناقضين ؛ رصد معاني هذه الأغراض المختلفة وتفسيرها في ذاتها من ناحية ، وتوظيف هذه الأغراض نفسها في التعبير عن مواقفه الخاصة والعامة من الحياة والناس من حوله ، من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أننا أمام عنصرين ، على الرغم من تبانينا واختلاف خصائصهما الموضوعية والفنية ، فإنها يتكاملان ويتجزآن ليؤلفا هذا البناء الفني والموضوعي الذي نسميه قصيدة . ومغزى ذلك ، إذا صح ما نذهب إليه من الفهم والتفسير أن على قارئ القصيدة الجاهلية أن يدخل إلى قراءتها وقد آمن بأنه أمام بناء تدخل في تكوينه عناصر مغطاة مختلفة ومتكررة ، ولكنها مغطاة لا تجعل بالضرورة من أبنية القصائد المختلفة صيغة شعرية ذات معنى واحد ، ولكن تجعل منها ، مثل أي أبنية أخرى ، قصائد تشابه مواردها ، ولكن تختلف عناصرها ، وتتنوع وظائفها ، بسبب هذا الاختلاف ، وتغير دلالاتها الرمزية من شاعر إلى آخر . والذي نريد أن ننهي إليه ، أن هؤلاء الشعراء ، على الرغم من أنهم درجوا على بناء قصائدهم من أغراض وصور وأوزان واحدة ، قد نجحوا في أن يؤلفوا منها قصائد متنوعة الرموز والقضايا ، على نحو يمكن قدرة إبداعية خاصة لم يفتن إليها هؤلاء الدارسون الذين يلحون على « ثبات الصيغة الشعرية القديمة وتقليدتها » ، نعتي بها هذه العناصر الفنية الخفية التي دأب هؤلاء الشعراء على بثها في أغراض القصيدة وصورها وموسيقاها ؛ وهي عناصر ، كما سوف نرى ، تختلف من شاعر إلى آخر ، ومن قصيدة إلى أخرى ، وتتفق في كل مرة من طبيعة هذه القضية أو تلك التي يشغل الشاعر بالتعبير عنها .

ونستطيع ، حين نتجاوز هذا الجدل النظري إلى دراسة تحليلية لنماذج نجتزئها اجتزاء من تراث الجاهلية الشعري ، أن نشخص طبيعة هذه الوسائل الخفية التي نجح هؤلاء الشعراء ، عن طريق استخدامهما ، في التعبير كما قلنا ، بصيغة شعرية ثابتة عن معان وقضايا متنوعة . ونكتفي في هذه الدراسة بالوقوف عند اثنين من العناصر المنطعية للقصيدة الجاهلية ، يعدها النقاد من أصولها الشكلية والفنية الكبيرة ، وكانت لذلك من أكثر العناصر التي استغل الشاعر الجاهل موهبته وقدرته الإبداعية في تنويعها بغية توظيفها في الرمز إلى مواقفها المختلفة ، هي : الأغراض والموسيقى .

المحدثين عن ملاحظة ظواهر التطور المختلفة التي أخذ الشعر العربي القديم يحققها في مسيرته التاريخية والفنية الطويلة ، منذ ظهور الإسلام حتى أواخر القرن السابع الهجري ، والتفاتهم إلى الآداب الغربية وحدها لتفسير ما أخذ يبد على الشعر العربي الحديث من تطور في الشكل والمضمون ، باعداً ، لشموله وجسارته ، بين هذا الشعر في صيغته : القديمة بتقاليدها الفنية الموروثة ، والحديثة بقيمها الفنية والموضوعية الجديدة ! وهو أمر يدعونا إلى العودة لعالم الشعر القديم لنكتشف ، في إيجاز واختصار شديد ، عن أصول هذا الشعر الشكلية والفنية ، ونرصد ظواهر التطور البارزة التي أخذ يحققها تبعاً بفضل ظهور الإسلام وما أحدثه من رقى وتحضر في الحياة العقلية والاجتماعية والسياسية . وهي أصول ، على نحو ما سوف نرى ، ظلت موصولة بين القديم والحديث في حياة الشعر العربي منذ العصر الجاهل حتى الآن ، على نحو يؤكد استمرار الصلة الفنية الوثيقة بين قديم هذا الشعر وحديثه ، ويجعل من الصيغة الشعرية الجديدة نتاجاً حتمياً لهذا التطور الدال ، وتلك الصلة المستمرة ، وذلك بالإضافة إلى غيرها من المؤثرات الأجنبية الأخرى .

## ١

ونستطيع أن ندخل إلى وصف هذه الأصول في صورها العامة من طريقين : الأول ، رصد جاليات الشعر العربي القديم على نحو ما تمثل في الصيغة الشعرية الجاهلية ، وتفسيرها والكشف عن إمكاناتها الفنية الرحية التي أتاحت للشعراء على اختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم ، أن يستغلوها في التعبير عن مواقفهم المختلفة من ظروف الحياة من حورهم ، والثاني ، متابعة ما أخذ يبد على هذه الصيغة الشعرية الجاهلية من تطور في العصور التالية ، بفضل ما أحدثه الإسلام في الحياة العربية من تغير كما قلنا .

ولا نحتاج إلى تأكيد حقيقة أن القصيدة الجاهلية ، وهي الصيغة الفنية المثل التي صيغ فيها أقدم ما وصل إلينا من شعر الجاهلية ، تنتسب ، من الناحية التاريخية ، إلى فترة قريبة من ظهور الإسلام ، وأنها قد مرت بمراحل طويلة من التطور حتى انتهت إلى هذه الصيغة المكتملة ، وهي مراحل لا نعرف عنها شيئاً واضحاً لضباب أصولها . وهذه القصيدة تتألف من عنصرين ؛ أحدهما شكل ( أو موضوعي ) ، ونقصه به احتواءها على عدد من الأغراض التي تتكرر من قصيدة إلى أخرى ، هي في أغلب الأحوال الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الظلمات والرحلة وما يتصل بها من وصف المناقاة التي تحمل الشاعر ، وتشبيهها في قصص الصيد المعروفة بالظلي حيناً

الأغراض المختلفة في بناء موضوعي متكامل كما قلنا . وهذه الوسائل ، على نحو ما سوف نرى ، بسيطة وخفية ، لكنها دالة ومؤثرة في الوقت نفسه . وتمثل فيما يتصل بالوقوف على الأطلال في « الانتصار » إرادة الحياة على إرادة القضاء من خلال صورتين دالتين ؛ تظهر الأطلال في الأولى وقد غطتها رمال الصحراء التي حملتها ريح الجنوب رمزا للقناة الذي أخذ ينشر ظلاله على هذه الديار بعد رحيل المرأة عنها ، ولكنه فناء لا يلبث أن ينهزم ويتوارى أمام إرادة الحياة التي تحملها ريح الشمال فتزيل عنها الرمال المتركمة وتعيد بذلك إليها روح الحياة التي افتقدتها - وقدراح الشاعر في الصورة الأخرى ، ينمى هذا الشعور بانتصار الحياة على الموت من خلال صورة ممثلة تجسم غمط عينه من الحياة يتمثل في كثرة قطعان الظباء وخصوبة توالدها ، وهما كثرة وخصوبة يشخصهما في كثرة بقايا هذه الحيوانات التي انتشرت على وجه الرمال البيضاء انتشار الفلفل الأسود ، فغطتها وحجبت بياضها . وهاتان الصورتان تعكسان ، بما يشهدهما الشاعر من حركة وتغير ومقابلة ، هذا الجدل الدائب في نفس البشر بين الحياة والموت ؛ كما تبصران ، من ناحية أخرى ، عن حلم امرئ القيس بتحقيق « الانتصار » . ولنقرأ هذه الأبيات التي نجتزئها اجتزاء من مقدمة القصيدة الطويلة ، لنرى كيف يوظف صور الأطلال في التعبير عن مواقفه :

فَسَابِقُكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٌ وَمَنْزِلُ  
بَسِيطُ اللَّوِيِّ بَيْنَ الدَّخُولِ فَحُوسِلِ  
فَتَضَوْحُ فَالْمَقَرَّةُ ، لَمْ يَغْفُ رَسْمُهَا  
لَهَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالِ  
تَرَى بَعْرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا  
وَقِيَعَاتِهَا ، كَأَنَّهُ حَبٌّ فُلْقُلِ

( ٢ ) وقد عمد الشاعر ، حين انتقل إلى رصد ذكرياته العاطفية ، إلى تنمية هذا الشعور بالانتصار في نفسه من خلال تداعي هذه الذكريات وتلاحقها ، وتحقيق الحياة لها عن طريقين : صياغتها في هذا الأسلوب القصصي الفريد الذي يقرب بها من الواقع الحقيقي قربا شديدا ، وتنويعها تنوعا يرمز إلى تجدها واستمرارها ؛ فهو يذكر « أم الحويرث » و « أم الرباب » كما يذكر « عذبة » و « فاطمة » وغيرهن من العذارى . ويمثنا من هذا الغزل ، في طوله وتنوعه وامتداد أحداثه ، حرص الشاعر على التفتي بانتصاره في كل مغامرة عاطفية يقصها ، حرصا حمله على عدم الالتفات ، في هذا القصص العاطفي الحصب ، إلى وصف جمال المرأة التي فتنته وحملته ، في بعض الأحيان ، على مواجهة الموت بتجديدها لقومها الذين يتبعونه من زيارتها . ولنتستمع إلى هذه الأبيات التي يقول فيها :

( ١ ) ونلاحظ ، فيما يتصل بتعدد الأغراض في القصيدة القديمة ، أن الشاعر قد اتخذ من طريقته الخاصة في عرض هذه الأغراض وسيلة إلى « خلق » روح عام ينبث فيها ويربط بينها ، على اختلافها ، ربطا موهوبا يخلق منها بناء موضوعيا متألفا ومتكاملا ، ويغلبها في هذه القصيدة أو تلك إلى أشكال فنية خالصة ، تعكس بطريقة رمزية ، موقفا بعينه . وتعد صلة الشاعر الجاهل بالمرأة في قصائده الشعرية مفتاحا سحريا إلى فهم هذه التركيبة الموضوعية وتفسير رموزها ؛ فالمرأة هي التي توقفت الشاعر على الأطلال ، وهي التي تبثت في نفسه التأسي بذكرياته الماضية معها ، ورحيل هذه المرأة هو الذي يجعله على وصف الطمأنين ويدفعه إلى الرحيل في أثرها ، ووصف ما يتصل بهذا الرحيل من قصص وأحداث . وفي عبارة مختصرة ، فإن الحب في القصيدة القديمة هو نبئت الأغراض فيها ( ٢ ) .

وقصيدة مثل معلقة امرئ القيس ، وهي من أقدم القصائد الجاهلية المكتملة التي وصلت إلينا ، تشخص ، مثل غيرها من القصائد الأخرى ، هذا الجانب من تألف الأغراض وانصهارها في بناء موضوعي وافي مستقل ، يجعل منها ، كما قلنا ، أشكالا فنية دالة ورازمة . فنقرأه المعلقة يلاحظ أنها تتألف من أغراض مختلفة ، هي الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الصيد والحجص والمطر - وهي أغراض ، وإن بدت في ظاهرها مستقلة ، فإنها ، في حقيقتها ، قد انصهرت في بناء عضوي متكامل حقق لنفسه وجودا مستقلا عن وجود أي غرض من تلك الأغراض التي يتألف منها . وحين يتساءل المرء عن الوسائل الفنية والموضوعية التي استغلها الشاعر لـ « خلق » هذا البناء الموضوعي الجديد برموزه الدالة ، فإنه يكتشف وجود صلات فنية وموضوعية وثيقة ، تقوم بين لغة القصيدة وصورها وموسيقاها ومعانيها من ناحية ، و « المقولة » التي صدرت عنها القصيدة ، وأريد بها الباعث النفسي أو الاجتماعي أو القبلي . . . أو غير ذلك من المواقف والقضايا الأخرى التي كانت تشغل الشاعر الجاهل وتؤرق حياته من ناحية أخرى . ومقالة هذه المعلقة تجسم في مشاعر نفسية غامرة أخذت ، منذ طرده أبوه ، تلح عليه في تحقيق « الانتصار » على الحياة والناس من حوله . وقد استبدت به هذه الرغبة في « الانتصار » بعد مقتل أبيه وضياح ملكه على أيدي أعدائه من بني أسد ، استبدادا شديدا عبر عنه امرئ القيس تعبيراً طريفا في قول منسوب إليه هو : « ضيعني صغيرا وحملني دمه كبيرا . . . ولا يعنيني هنا استقصاء الأسباب المختلفة التي أذكت هذه الرغبة في « الانتصار » في نفس امرئ القيس ، ولكن يعنيني ما خلقت في شعره من وسائل فنية ومعنوية صهرت هذه المجموعة من

عن رموزه ، هو أن الشاعر قد قطع يته في صورته تلك ، وبين أصوله التاريخية ؛ ولعل فيها نلاحظ من مشابهة ، أو فننقل من اتفاق ، بين أحداث هذا الغزل في يوم « دارة جليل » على نحو ما يرويها القدماء ، وبعض أحداث ملحنة « لها بهارات » ما يحملنا على الاعتقاد بأن هذا الغزل وغيره من الأغراض الأخرى ، في صورها النحوية تلك ، بقايا أساطير قديمة انتقلت إلى الشعر في هذه الصورة الفنية أو تلك ليعادل بها الشعراء مواقفهم من الحياة وأحداثها من حولهم ، ففي هذه الملحمة الهندية (٣) نلاحظ تطابقا واضحا بين شخصية امرئ القيس وشخصية « كرشنا » في صورتها الدرامية بوجهها للناسوي واللاه من ناحية ، وبينها وبين شخصية أوديب في أسطوره المعروفة من ناحية أخرى ؛ ففي الملحمة الهندية أن الكهان تنبأوا لـ « كامسا » الملك بأن يقتله أحد أبناء أخته ، فعمد « إلى قتل أبناء أخته فور ولادتهم ، فلما ولدت أخته « كرشنا » استطاعت إخفاؤه واستبدلت به بنت راعي البقر في إحدى القرى المجاورة ؛ وبذلك نجا من الموت ، ليحقق ، كما في أسطورة أوديب ، ما تنبأت الآلهة بحلوله . وبمعنا من حياة « كرشنا » ما يتصل بهذا الجانب اللاه من سلوكه الذي يتمثل في مطاردة الفتيات في صورة ماثلة لما يروييه القدماء عن حياة امرئ القيس . . . . . « فتحكى الأساطير أن الفتيات من رعايات البقر كن قد ذهبن يوما إلى بركة ماء ، وخلعن ملابسهن لكي يستحممن ، وتعالن ضحكاتهن كعادتهن ، فسمهها « كرشنا » واقترب منها ، وسرق ملابسهن وأخفاها بين الأعشاب ، ووجدن « كرشنا » أمامهن فالحجن عليه في إعادة ملابسهن ، ووافقن على شروطه في أن يقدمن له الطقوس والعبادات ، وتعاهدن على ذلك . ومنذ ذلك الحين بدأت فتيات الهند يقدمن له القرابين ويعتبن له ويخرجن للبحث عنه في الغابات . . . . . وأصبح صديق الفتيات أو عشيقهن . . . . . وحينئذ شب « كرشنا » وكبر عاد إلى بلده . . . . . وقضى على خاله . . . . . والأشراح الآخرين الذين التفوا حوله أو اقتفوا آثاره . . . . . »

ومغزى التشابه بين هذه الشخصيات الثلاث أن الأساطير القديمة يتداخل بعضها في بعض ، وأنها قد غدت مادة شعرية خصبة ، وأن شخصية امرئ القيس وغيره من الشعراء كما يستخلصها الرواة من أشعارهم ، شخصيات أسطورية ، وهذا يؤكد ما نذهب إليه من أن هذه الأغراض الشعرية ليست أكثر من صيغ فنية خالصة يوظفها الشعراء في قصائدهم .

وفي إطار هذه النظرة إلى الأغراض الشعرية ، وطريقة امرئ القيس في بناء أحداثه واختيار معانيه وصوره الشعرية ، نستطيع أن نتبين كيف يختلف بانتصاره في الحب على طريقته الخاصة ؛ فأنه عمه « عتيزة » فيها تقص روايات القدماء عنه ، كانت تتمتع

وإن شغائس عتيزة مُهرَاقَة  
فهل عند رسم دارس من معزول ١٩  
كغداً بك من أم الحصورث ، قبلها  
وجاوبها أم الرباب بمأسل ،  
إذا قامتما تشبوع المسك منها  
نسيم الصبا ، جاءت برنياً للقرنفل !  
.....

الارب يوم لك ، منهن ، صالح  
ولاسميا يوم بدارة جليل !  
فظل العدادي يرمقن بلحمها ،  
وشحيم كهذاب السمس المقتل

ويوم دخلت الحذر ، خدر عتيزة  
فقال : لك الوليات ، إنك مُرَجِل !  
تقول ، وقد مال الغيظ بنا ، معا  
عقرت بعيري ، يا امرأ القيس فانزل ،  
فقلت لها سيرى ، وأرضى زمامه ،  
ولا تبعيدني من جنالك المعلن .  
.....

ويسفح خدر لأمرام خباؤها ،  
تتمتع من لهو بها ، غير معجل ،  
تجاوزت أحراسا إليها ومعشرا  
على حرصا ، لو يسزون مقتل !  
.....

فجئت وقد نضت لنوم ثيابها  
لدى السر ، إلا لبسة المتفضل  
فقال : عيني الله ، مالك حيلة ،  
وما إن أرى عنك الغواية تنجل  
فقمت بها أمشي ، تجر ورائنا  
على أثرينا ، أنيل برط مرخل !  
.....

وينبغي أن نقرر هنا أن هذا الغزل القصص (أو الخدثي) الذي يسوقه امرئ القيس في هذه الأبيات ، ليس بالضرورة في صورته تلك ، أحداثا حقيقية عاشها الشاعر كما يظن كثير من الدارسين ، ولكنه صيغة فنية خالصة ليس لها صلة مباشرة بواقع الحياة ؛ ومن ثم فإن ما ينبغي أن نؤكد ونعول عليه في فهم هذا الغزل وغيره من أغراض القصيدة الأخرى وتفسيره والكشف

وقد اغتدى والطير في وُكُناتها ،  
 مُنَجِّد قِيد الأوابد هيكلا  
 مكرٌ ، مفرٌ ، مقبلٌ مدبرٌ معا  
 كجلمود صخرٍ حظه السيل من عل  
 يسبح إذا ما السابحات على الون  
 أثرن غبارا بالكديد المركل

\*\*\*\*\*

له أبطالا ظبي ، وساقا نعامه ،  
 وإرخاء سرحان ، وتقريبُ تنفل

\*\*\*\*\*

فألقه بالمهاديات ودونه  
 جواجرها في صرورم تزئيل  
 فظل طهاة اللحم من بين منضج  
 صفيق شواء أو قديد معجل

(4) وقد أخذ امرؤ القيس بعد أن فرغ من وصف الصيد  
 وأداء شعائره المختلفة في وصف المطر ليجعل منه كذلك مطرا  
 أسطوريا ، إن صح هذا الوصف ، كتشع سويله كل ما تصادفه  
 في طريقها ، فتقتلع الأشجار الكبيرة ، وتنزل الوعول التي  
 اعتصمت بأعالي الجبال ، وتهدم البيوت إلا ما كان منها مشيدا  
 من الصخور الصلبة ، وتقتل السباع الضارية التي تطفو رؤوسها  
 بعد موتها على سطح الماء كما تطفو أصول البصل البري .

وقد ختم الشاعر معلقته بهذا البيت الذي يلخص نشوته  
 بالانتصار الذي حققه ، والذي يصف فيه الطير وقد طغى عليه  
 النشاط كأنه سقى خرا أطلقت لسانه :

كان مكاكى الجواء غدية  
 صبحن سلافا من رحيق مفلفل

ولم يكن امرؤ القيس وحده من بين شعراء الجاهلية الذي  
 تتألف الأغراض النمطية في قصيدته لتعبر عن «مقولة» بعينها ؛  
 فإن أكثر القصائد الجاهلية تجرى على هذا النسق ؛ فقد كان  
 زهير ، مثلا ، مشغولا بتأكيد حاجة بيته ، لأسباب اقتصادية ،  
 إلى السلام الذي راح يفلسفه في معلقته ، متخذًا من أغراضها  
 المختلفة وسيلة إلى تثبيت هذه الحاجة وتأكيدا ؛ كما نبعت معلقة  
 عنترة من حاجته إلى تأكيد ذاته وذوات كل العبيد في مجتمع السادة  
 الذي كان يحول بينه وبين حريته ؛ ومعلقة «طرفة» تنبع من  
 إحساسه بهذه المفارقة الحادة بين الحياة والموت في بيته الوثنية .  
 وقد تنوعت هذه «المقولات» ، على الرغم من أن الأغراض التي

عليه امتناعا بشقيه ويحزنه حتى وجد منها غفلة عند غدير ماء نزلت  
 تستحم فيه مع أتراك لها من بنات قبيلتها ؛ فتربص بها امرؤ  
 القيس وأخذ ملابسها وملابسهن وقعد عليها ، وأبى إلا أن تخرج  
 كل واحدة منهن إليه لتأخذ ملابسها منه ، وأبين وأبى ، حتى  
 مضى أكثر النبار ، وتخشين أن تفوتن القبيلة في سيرها ،  
 فاستلن له بعد أن طال بقاءهن في الماء ، وكانت «عنزته»  
 معهن . وقد احتفل امرؤ القيس بهذا الانتصار على طريقته كما  
 قلنا ، فذبح لهن ناقته ، وركب بعد ذلك مع ابنة عمه ناقتها .

وكما انتصر في هذه القصة على «عنزته» وغيرها من العذارى ،  
 فإنه في لفظة قصصية أخرى ينتصر على امرأة غيرها يحرص على  
 أن تكون ممتعة في قومها ، أو على حد قوله «بيضة خدر لا يرام  
 خياؤها» - ولا يكتفى الشاعر بذلك وإنما يؤكد هذه المنعة في  
 صورة طريقة أخذت طريقها ، بعد امرؤ القيس ، إلى شعر  
 غيره من الشعراء الذين تأثروا به ، يجعل فيها من قومها أحراسا  
 أشداء يتربصون به ليقتلوه ، كما يجعل من المرأة نفسها ، في  
 صورة أخرى ، امرأة عنيدة مصممة على عدم الاستجابة  
 لزوجاته ؛ وهكذا يجمع الشاعر بين هذه العناصر جميعا : منعة  
 المرأة في قومها وعداوة قومها له وقوة إرادتها ، في صور أو فلنقل في  
 لقطات واقعية من شأنها أن ترشح لنتيجة بعينها ، هي إحصاءه  
 عن زيارتها . ولكنه على العكس من ذلك ، فباجئنا بانتصاره على  
 قومها حين يتخطى هؤلاء الأحراس متحديا لهم ؛ وانتصاره  
 عليها حين يخرج من خدرها وقد أخذت تعفى بشرها على آثارها  
 تضليلًا لقومها ، وكأنها ، بذلك ، تعينه على تأكيد هذا الانتصار  
 عليهم !

(3) وإذا كان امرؤ القيس قد اتخذ من وصف الليل في هذه  
 القصيدة وسيلة إلى تشخيص ضيقه وقلقه وخوفه ، في سلسلة من  
 الصور العادية المترامية ، فإنه راح يحقق انتصاره على تلك  
 المشاعر من خلال وصفه لرحلة الصيد التي اختارها وقتا بعينه هو  
 الصباح الباكر ، وحصانا «أسطوريا» لا يتعب ولا ينهزم ، حشد  
 لتصوره طائفة من التشبيهات التي بث فيها عناصر بعينها ،  
 معنوية وفنية ، من خلال جمعه بين المتناقضات التي تتألف ، على  
 الرغم من تباينها ، لتخلق عالما جديدا ، هو عالم هذا الحصان  
 الأسطوري القادر على تحقيق «انتصاره» فارس امرؤ القيس !  
 وعلى الرغم من أن هاتين الصفتين اللتين يلح عليهما امرؤ  
 القيس ، وهما القوة والسرعة ، من تلك الصفات الشائعة في  
 وصف الشعراء الآخرين لخيولهم ، فإنها تستحيلان في صور  
 الشاعر ، إلى عنصرين أسطوريين يجعلان من حصانه حصانا  
 «مثالا» ، ولكن في صورة ملفقة ، حين نقابل بين صورته في  
 شكلها المادي والمعنوي وصورة غيره من الخيل في الحياة  
 الواقعية . يقول امرؤ القيس :

يتسع للفظ له يؤديه على غموضه وخفائه ، حدا يصير المدرك له والمشرّف عليه كالفائز بذخيرة اغتمتها ، والظافر بدفينة استخرجها ؛ فكل ما يجمد في الترسل ويختار ، يلم في الشعر ويرفض .

وهذا قليل من كثير يدور في كتابات القدماء ، ويؤكد ما لاحظناه من اعتمادهم على عروض الخليل في قياس موسيقى الشعر القديم ، ودعوتهم إلى «تثبيته» ، وإلزام الشعراء بعدم الخروج عليها ، على نحو ما نجد في قول السكاكي ، وهو بلاغي معروف ، (مفتاح العلوم ٢٢٥) :

«إذا لم يستقم لك على الأوزان التي وعيتها فلما آلا يكون شعرا أصلا ، أو يكون وزنا خارجا عن هذه الأوزان التي عليها مدار أشعار العرب بحكم الاستقرار . وهذه الأوزان هي التي عليها مدار أشعار العرب لا تجد لهم وزنا يشذ عنها ، اللهم إلا نادرا منها» .

والملاحظة الثانية ، أن المحدثين قد انحلقوا من عيوب وعلم العروض وقصور مقاييسه عن الكشف عن أسرار الشعر الموسيقية ، عيوباً للنظام الموسيقي للشعر القديم نفسه ، في أقوال كثيرة ومتنوعة ، نخار منها هذه النصوص القليلة التي تعكس بوضوح تورطهم في هذا اللون من الأحكام الفنية الظالمة ، واعتمادهم عليها ؛ أحيانا ، في دعوة الشعراء إلى الخروج على الأوزان التقليدية والانعتاق من أسر القافية :

فالعقاد يقول ، من كلام كثير ناثر في كتبه ومقالاته ومقدماته التي كتبها لبعض الدواوين الشعرية ، ملحا على عيوب القافية ، ومؤيدا دعوة عبد الرحمن شكري إلى الخروج عليها على نحو ما فعل في بعض قصائده ، منها : «نابليون والساحر المصري» ، و«واقعة أبي قير» و«الجنة الخراب» ، و«عقاب الملك حجر» (مطالعات في الكتب والحياة : ٢٨٠ - ٢٨١) :

ولقد رأى القراء بالأسف في ديوان شكري مثالا من القوافي المرسلّة والمزدوجة والمتعاقبة ، وهم يقرأون اليوم مثالا من القافيتين المزدوجة والمتعاقبة ، ولا تقول إن هذا هو المنظور من وراء تعديل القوافي والأوزان وتنقيحها ، ولكننا نعدّه بمحاكاة تهيؤ المكان لاستقبال المسذهب الجديد . . . (٥) ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنها إلا هذا الحائل . فلذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد ، وانفجر مجال القول ، بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيتنا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ، ولا تطول نفرة الأذان من هذه القوافي ؛ ولا سيما في الشعر الذي يبالغ الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والأذان . . .

تألف منها هذه القصائد لم تختلف كثيرا ، في قصيدة عنها في الأخرى ؛ وذلك لأنها قد استحالت إلى «وسائل فنية» يعبر الشعراء من خلالها عن أفكارهم المختلفة على نحو ما قلنا .

### ٣

(١) وقد اعتمد القدماء والمحدثون فيما كتبوه ، على كثرة واختلاف أحكامه ، في وصف موسيقى الشعر القديم وتفسيرها ، على تلك المقاييس الشكلية التي استخلصها الخليل ابن أحد من تراث الجاهلية الشعرى ، وصاغها في شكل نظرية عروضية جامعة ، دون أن يعنوا بتحليل هذا التراث الشعرى في ذاته لتحليلًا ينالها يكشف عن مقوماته وإمكاناته الصوتية في صورتها الموسيقية المركبة . ولا نستطيع ، في هذه الدراسة المحدودة ، مراجعة هذه الكتابات جميعا ؛ وسكتفي هنا بتسجيل ملاحظتين تستوعبان الأفكار الأساسية لها ؛ الأولى : أن القدماء ، في وصفهم لهذا النظام الصوتي ، قد خلطوا بين الوزن والموسيقى من ناحية ، وأكسدا بما أخذوه على بعض الشعراء من أخطاء في الأوزان والقوافي ، ثبات النظام الموسيقي في صورته التي استخلصها الخليل بن أحد من ناحية أخرى ؛ ومن ثم فقد أخذت تردّد في كتاباتهم كلمات : الوزن والنظم والقافية دون كلمة «الموسيقى» أو «الإيقاع» . فابن طباطبا يعرف الشعر بقوله (عيار الشعر : ٤٠) :

«الشعر ، أسعدك الله ، كلام منظم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته تجتهد الأسماع ، وفسد على الذوق ، ونظمه معلوم محدود ؛ فمن صح طبعه وذكوه لم يَحْتَجْ إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والخلق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه . . .

ويذهب المروزي إلى تأكيد هذا المفهوم في تقدير أوزان الشعر في قوله (شرح ديوان الحماسة ١ : ١٨) :

«إن الشعر مبنى على أوزان مقدرة وحدود مقسمة ، وقوافٍ يساق ما قبلها إليها مهياة ؛ وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه ، غير مفتقر إلى غيره ، إلا ما يكون مضمنا بأخيه وهو عيب فيه . فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا ، وكل بيت يتقاضاه بالاحتماد ، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه ، والأخذ من حواشيه ، حتى



ولكن العقاد لا يلبث ، لسبب أو لآخر ، أن يتخل عن دعوته تلك ، ملحا على ضرورة القافية للشعر العربي في قوله (يسألونك : ٨٨) :

«الظاهر أن سلبية الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية حتى في الأبيات التي تحررت منها كل التحور ، فالأبيات الأربعة التي أتينا بها أنفا قد اختلف فيها حرف الروى بين اللام والميم والراء والباء ، ولكن الحركة لم تختلف بين جميع الأبيات» ، بل لزمّت الضم فيها جميعا ، وهي حركة تشبه الحرف في الأذن ، وإن لم تشبهه في أحكام العروضيين والنحاة .....» .

ويصرف النظر عن اضطراب موقف العقاد النقدي وتناقضه ، فإن قراءة تراثه الضخم من النقد التطبيقي ، في مقالاته وكتبه ، تؤكد لنا حرصه العظيم على الوزن والقافية في صورتها التقليدية الصارمة ، وبخاصة فيما كتبه عن شعر شوقي ، سواء منه القصائد المفردة أو المسرحيات الشعرية<sup>(٤)</sup> ، كما يؤكد لنا شيئا آخر له أهميته وخطره ، هو استحياء العقاد في أحكامه النقدية ، لأراء النقاد القدامى أكثر من اعتماده على آراء النقاد الغربيين<sup>(٥)</sup> .

ولعل من أعنف الحملات النقدية وأقساها على موسيقى الشعر القديم ، كما يشخصها الخليل في الأوزان والقوافي ، ما كتبه المهجريون وأنصار الشعر الجديد . ونختار من هذه الكتابات الكثيرة المشبعة هذه الفقرات الدالة التي تغنى في إضاح هذا الاتجاه النقدي ، عن كثير غيرها ، وتشخص بانتسابها إلى يهيتين مختلفتين هذا الشعور العام الذي أخذ منذ الثلاثينيات يجتاح بيئات النقد العربي الحديث .

● وتستوعب آراء ميخائيل نعيمة في كتابه «الغريال» ثورة المهجرين جميعا على تراث العرب الشعري ، بخاصة فيما يتصل بنظامه الموسيقي كما يتصل في الأوزان والقوافي ، وهي آراء تدعو إلى هدم هذا النظام لقصوره عن خلق التعبير الشعري الحق ، وجعله من فن الشعر صناعة مثل غيرها من الصناعات ؛ فيقول (الغريال : ١٠٠ - ١٠٣) :

«لقد وضع الناس للشعر أوزانا مثليا وضعوا طقوسا للصلاة والعبادة ، فكما أنهم يتأقنون في زخرفة معابدهم لتأتى لآفة يجبروت معبودهم ، هكذا يتأقنون في تركيب لغة النفس لتأتى لآفة بالنفس . وكما أن الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها ، بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب ، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والسقوف ، بل بصدق ترجمة عواطفها وأفكارها .....» .

وهذا النظام فيها يرى نعيمة ، لم يمس إلى شعرنا فقط ، بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام ؛ «فيتبدیه الوزن على الشعر قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة ، إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعرا ؛ وإذا إن للشاعر منذ بدء التاريخ مقام رفيعا بين قومه ، أصبح كل طالب شهرة يلجأ إلى العروض كأنه أقرب الموارد ؛ وبذلك انصرفت أكثر مواهبنا إلى قرض الشعر ، فألقنا اليوم ولا روايات عندنا ولا مساحر ولا علوم ولا اكتشافات ولا اختراعات .....» .

ولم يتطرق واحد من أنصار الشعر الجديد في رفضه للصيغة الشعرية التقليدية ، وإثارة لما حقته الحركة الجديدة من تطور في النظام الموسيقي ، مثليا فعل الدكتور محمد النويهي ، وذلك هل الرغم من تلك الحقيقة المعروفة ، وهي أنه يعد ، بما كتبه من دراسات تحليلية خصبة لبعض قصائد الشعر الجاهل ، تتناول لغته وصوره وموسيقاه ، أودعها كتابه الضخم عن «الشعر الجاهل .....» ، من أكثر المدافعين عنه والمعجبين به . وفي هذه الفقرات التي تجتزلها من كتاباته ما يصور هذه العصبية من ناحية ، ويعكس هذا التناقض في موقفه من الشعر القديم في كتابه عن الشعر الجاهل والشعر الجديد من ناحية أخرى (قضية «شعر الجديد : ٩٣ - ٩٥) :

«إننا نؤكد بكل هدوء وثقة أن الشكل القديم لم يعد صالحا بالمرّة لأداء المعاني الجديدة والصور الجديدة مهما يكن الشاعر عبقريا أصيلا ، فإن أصالته وعبقريته لا شك ستختفان تحت ذلك العبء الثقيل الذي يتكتم عليها أنفاسها . وكم مرة استمعت فيها إلى نظم بعض الشبان ممن بدا لي أنهم لا يملكون من معدن شعري صادق ، ولكن رأيتهم يحاولون المستحيل في صراهم مع التقليد الخائق الذي يعظم فيه الشكل القديم . والله وحده يعلم كم أضع الشكل القديم من عبقریات . حاولته فلم يف بحاجتها وأعجزها عن الانطلاق والنمو ؛ فلما أنها هجرت نظم الشعر هجرا تاما ، غير راضية عما يسمح به الشكل القديم ، وإما أنها انصاعت إلى التقليد في ملّة ، وشلت نموها وتطورها بقيوده وأغلاله ..... إن الشكل الجديد لا شك أخف جرسا وأخفى موسيقية وأقل دويا وضجيجا ، فعدم ارتباط الشاعر بعدد محدد من التفعيلات يسمح له بمجال طيب في تنوع الإيقاع ، وهو يهدم السيمتريّة الحادة البارزة في الشعر ذي الشطرين ، فربح الأذن من ذلك الرفع البدائي الرتيب الذي صار يؤلم الأذن الحساسة .....» .

قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الداهية الرضية ، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافا ، وقصد تحقير شيء أو العيب به ، حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء ؛ وكذلك في كل مقصد ..... »

وقد أخذ هذا الاتجاه النقدي الذي يربط بين الأوزان والمعاني ، يغزو النقد العربي الحديث ، منذ وقت مبكر ، في كتابات المصطفى والبستاني والرافعي والعقاد والنويهي وغيرهم من النقاد المحدثين . فالمرصفي ، وهو رائد حركة الإحياء في النقد الحديث ، يدعو إلى اتسلاف الوزن مع المعنى . ويوتق البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة ، من الصلة بين العواطف وأوزان الشعر . ويؤكد الرافعي ، على طريقة القدماء ، اختصاص كل بحر من البحور بنوع من المعاني ؛ « فالطويل ، وهو أكثر الأوزان شيوعا ... إنما يتسع لتفرض فيه العواطف جملة ؛ فهو يتناول الغزل المزوج بالحسرة ، والحساسة التي يخالطها شيء من الإنسانية ، والرتاء الذي يتوسع فيه بقص الأعمال بمبالغة في الأسف والحزن ..... » أما الكامل فكل ما يعمل من المعاني « لا يدل إلا على حركة من حركات الزق في هذه النفوس ؛ فإن كان حامية كان شديدا ، وإن كان غزلا كان أدخل في باب العتاب والارتفاع إلى الشكوى ، وإن كان رثاء كان أقرب إلى التمرن والسخط ، وإن كان وصفا كان نظرا سريعا لاسكون فيه ولا إبطاء ..... » .

وقد سار العقاد على الدرب نفسه محتذيا آراء القدماء من المغويين والنقاد بعامه ، والمحدثين من رواد حركة الإحياء النقدي من أمثال المرصفي بخاصة ، مرددا أن في « وسع الشاعر اليوم أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات فصولا فصولا ، ومقطوعات مقطوعات ، وكلما انتهى من فصل دخل في بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع ، وكلما انتهى من مقطوعة بدأ في قافية جديدة تريح الأذان من ملالة التكرار » .

وقد بالغ النويهي في تأكيد هذه الصلة بين بحر القصيدة وموضوعها في كتبه ودراساته التي خصصها لتحليل نماذج من الشعر القديم ، مبالغة جعلت لكل بحر وظيفة بعينها ؛ « فبحر الخفيف يلائم هلهوته وجلاله الحزن الهادي الجليل ، وبحر المنسرح بضرباته ومقاطعته المضطربة يوالم التعبير عن الخلاعة والتمايل المخنث ( كذا ) ، كما يلائم الاضطراب الهائج ، بكيفية لا يكاد يكون فيها نظام . أما بحر الرمل فيناسب اهتزاز الشاعر وتثنيه في نشوته ؛ وأما بحر الطويل فيساعد على الجدد والوقار والإجلال ..... »

(٢) ومهما يكن رأينا في هذه المواقف النقدية الحادة من موسيقى الشعر القديم ، وهو مازجته إلى مكانه من حديثنا عنها ، فإن ما يعيننا لإثباته هنا أن هؤلاء النقاد ، على اختلاف بيئاتهم وثقافتهم ، ينطلقون ، كما قلنا ، في رفض هذا النظام الموسيقي من مفهوم الخليل بن أحمد له . وفي عبارة أخرى ، إنهم يتخذون من ملاحظاتهم على قصور « علم العروض » وعجزه عن رصد مقومات هذه الموسيقى في شكلها الداخلي والخارجي ، ومن ثم عدم إدراك قدراتها الفنية على التنوع والتجديد واستيعاب المواقف النفسية المتغيرة التي كان الشاعر القديم يعيشها في بيئته المضطربة ، سببا لرفض هذا النظام الموسيقي والدعوة إلى « استكشاف » نظام آخر ، منبت من هذا النظام التقليدي وخارج عليه .

ونريد الآن أن نأخذ ، في اختصار وتركيز شديدتين ، في وصف هذه « الصيغة الموسيقية » التقليدية ، ورصد مقوماتها ووسائلها الصوتية المختلفة التي تجعل منها ، على الرغم من آراء هؤلاء النقاد فيها ، نظاما متجددا وقادرا ، بوسائله المتنوعة ، على اختزال العواطف ورصد الأحاسيس في صورتها الفردية والجماعية والتعبير عنها . وهي محاولة « وصفيّة » خالصة ، سوف ندخل إليها عن طريق الإجابة عن سؤال يتردد كثيرا في كتابات اللغويين والنقاد ، هو : هل عرف الشعر العربي القديم نظام « الإيقاع » ؟ وما مقومات هذا النظام إن وجد ؟ وما أصوله الصوتية التي يقوم عليها ؟

ونحتاج لوصف هذا النظام الإيقاعي ورصد أصوله الصوتية ، إلى أن تبدأ بحل معضلة « الأوزان » بتحديد مفهومها أولا ، وتفسير الصلة الحقيقية بينها وبين الموسيقى الشعرية ثانيا . فقد درج القدماء ومن تابعهم من المحدثين ، على الربط بين موسيقى البحور الشعرية وأسمائها حيناً ، وبينها وبين موضوعات القصائد التي تنظم فيها حيناً آخر ؛ فيقول جازم القرطاجي ( منهاج البلغاء : ٢٥٥ ، ٢٦٦ ) مؤكدا الصلة العضوية بين الأوزان والمعاني :

« وللاعراض اعتبار من جهة متاليق به من الأغراض ، واعتبار من جهة متاليق به من أنماط النظم . إن مقاصد الجدد كالغفر ونحوه يناسبها عروض الطويل والبسيط ، ولعمدة مقاصد أخرى لها عروض الطويل والكامل ، أما المديد والرمل فإنها أكثر ملامسة لإظهار الشجوة والاكتئاب وكل كلام يحاكي به الحال الشاحية ..... ولما كانت أغراض الشعر شيئي ، وكلان منها مايقصد به الجدد والرصانة ، ومايقصد به البهاء والتفخيم ، ومايقصد به الصفاء والتحجير ، وجب أن يحاكي تلك المقاصد بما يناسبه من الأوزان ويحيلها للنفوس ؛ فإذا

فإنكما إن تُنظراني سباعية  
من الدهر تنفعني لدى أم جيندب  
الم تريان كلما جثت طارقا  
وجدت بها وليبيا وإن لم تسلب

.....

وعلى الرغم من أن القصيدة قد نظمت في بحر واحد هو « الطويل » فإن نغمات هذا البحر كانت من التنوع بحيث اتسعت للتعبير عن المعاني والمواقف المختلفة التي عرض لها امرؤ القيس ، كما اتسعت كذلك لأساليب هؤلاء المغنين وأذواقهم وإمكاناتهم الصوتية والفنية المختلفة في تلحين هذا الشعر القديم وغائه . وفي رواية الأغاني لقصة اجتماع هؤلاء المغنين بدار جميلة ، وتنافسهم في غناء القصيدة ، مايدل على أن كلا منهم قد فتن القوم بروعة لحنه وجمال صوته وعلوية موسيقاه ! ولعلنا نستطيع أن نغمز في الغزل الذي افتتح به الشاعر قصيدته ، وهي الأبيات السابقة التي غنى فيها ابن سريج ، والمقطوعة التالية التي غنى فيها « ابن عمرز » ، بين نغمين ينيان في موسيقى المقطوعتين ابتثاء ؛ فهو يقول واصفا سرعة فرسه :

فللسوط الهوبّ وللساق ذرة  
وللجزر منه وقع أخرج مهذب  
فأدرك لم يمهّد ، ولم يببل شدة ،  
يمرّ كخزوف الوليد المشقب  
تذبّ به طورا ، وطورا تسره  
كذبّ البشير بالدراو المهذب  
إذا ماضرت الدف أو صلت صولة  
ترقب متى غير أدن ترقب

وتتميز أبيات الغزل ، كما هو واضح ، ببطء موسيقى . ذلك أنها تخلو من التقسيمات والمقابلات التي تكثر في الأبيات التي يصف فيها سرعة فرسه ، ومايجئ به من الضرب بالسوط والزجر بالساق ليطلق في إثر صيده سريعا منحدرًا كالجلجل في عنفه وشدته . وهذا البطء الموسيقي ، أو فلنقل تتابع المدات والسكنات في أبياته الأولى ، نابع من هذا الجو النفسي الخاص الذي يفرضه عليه هذا الهجران ، والذي يحمله على التأمل الهادئ في حالته وظروفه ، ويجعل من حديثه إلى أصحابه حديث شاك حزين ملح في شكواه . ومثل هذا النغم الموسيقي ببطئه ورتابه وشجنه ، يغلب على المقدمات الغزلية في قصائد الشعر القديم ، تلك المقدمات التي يقف فيها الشعراء على أطلال الأحبة ، يذكرّون أيامهم ، ويغنون أحزانهم . وعلى العكس من ذلك فقد نبغ وصف الشاعر لخصانه من موقف مختلف ينم عن شغفه بالحياة وإقباله عليها . وهو لذلك يرى في

ونظرة بسيرة في تراث الجاهلية الشعرى تكفى لأن تكشف لنا عن زيف هذه الصلة بين الأوزان والمعاني على نحو ما يتصورها القدامى والمحدثون ؛ فعلى الرغم من أن كل قصيدة من القصائد الجاهلية منظومة في بحر بعينه يحرص الشاعر على عدم تغييره ، وأنها تتألف من مجموعة مختلفة من الأغراض ، وتعبّر عن عدد من المواقف النفسية والاجتماعية المتقابلة ، فإن موسيقى هذا البحر أو ذلك تساير طبيعة هذه المواقف المتغيرة والأغراض المختلفة ، وهذا يدل على أن الشاعر كان يوظف هذا الوزن الواحد ، الذي يلتزم بالنظم فيه من أول القصيدة إلى نهايتها ، في تنوع أنغامه الموسيقية لتساير مواقفه النفسية المختلفة . وفي عبارة مختصرة ، إن ذلك يؤكد قدرة هذا البحر أو ذلك ، من الناحية الموسيقية ، على مواجهة المواقف والمعاني المختلفة في القصيدة الواحدة ، بما يفرزه من أنغام موسيقية متجددة ! ولا يحتاج إلى الحقيقة إلى التلديد على صحة مآذهب إليه من قدرة « الأوزان » على تنوع الموسيقى الشعرية ؛ فقصيدة مثل معلقة امرئ القيس التي عرضنا لها فيها مضى من صفحات تتألف ، مثل غيرها من قصائد الشعر الجاهلي ، من أغراض مختلفة ، وهي مع ذلك مصوغة في وزن واحد هو وزن « الطويل » . وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع الشاعر أن ينوع ، أو فلنقل أن يستخرج من هذا الوزن الثابت أنغاما وجملا موسيقية مختلفة ، تشكل هذه المواقف النفسية المتبادلة التي رأينا الشاعر يواجهها في هذا الغرض أو ذلك ، من الوقوف على الأطلال وما يتصل به من أحزان ، والغزل وما يتصل به من نشوة ، والصيد ومايجئ به نفس الشاعر من متعة ونشاط ، ووصف الليل ومايرمز إليه من خوف وترقب ، والمطر ومايعبر عنه من عنف واندفاع . وهذا التراث الجاهلي من الشعر نفسه الذي تعددت أغراضه في القصيدة الواحدة ، وتوحدت أوزانها العروضية ، قد استجاب على اختلاف الأوزان والموضوعات والمعاني ، لتلحين المغنين الحجازيين في القرن الأول للهجرة ، على الرغم مما أحدثوه في الموسيقى العربية من تطور ، واستحدثوه فيها من آلات : فأبو الفرج يروي في أخبار جميلة ، مثلا ، أن طائفة من المغنين وفدوا عليها في المدينة ، منهم : ابن سريج والغريض وابن مسجح وابن عمرز ، ونزلوا بدارها ، وقد غنوها جميعا في قصيدة واحدة قسموها فيها بينهم ، ولحن كل واحد جزءا منها ، هي قصيدة امرئ القيس ، وقد انتحها على عادة الشعراء بالغزل في صاحبته ، فقال :

ذهبت من الهجران في كل مذهب  
ولم يك حقا كل هذا التجنب  
خليلُ مُراي على أم جيندب  
أفض لبانات الفؤاد الميعب

آلات موسيقية مختلفة الأنواع ، مثل غيرها من الآلات الحقيقية ، يعزف الشعراء عليها ليستخرجوا منها ، كل حسب إمكاناته الفنية وقدراته على الخلق والإبداع ، هذا التراث الذي لا ينفد ولا يتوقف عن التطور والتنوع ، من الموسيقى الشعرية . كما يؤكد في الوقت نفسه ، زيف هذه الآراء التي تربط بين الأوزان نفسها ومعاني القصائد وأغراضها ، على نحو ما رأينا في أقوال القدامى والمحدثين ؛ وهو زعم يبسطه تنوع أغراض القصيدة واختلاف معانيها وتباين مواقف الشعراء النفسية فيها ، وصياغة هذا كله في بحر واحد ينظم القصيدة من أولها إلى آخرها - كما رأينا . وليس هذا الذي نقوله شيئا جديدا على النقد الحديث حقا ؛ فقد تردد ، بصورة أو بأخرى ، في كتابات اثنين من كبار النقاد المعاصرين هما : الدكتور عبد القادر القط والدكتور عز الدين إسماعيل ؛ فقد أدار الدكتور القط مناقشة خصبة حول الأوزان التي نظم فيها عمر بن أبي ربيعة أشعاره ، وانتهى من خلال إحصاء طريف ، إلى تأكيد هذه الحقيقة المزدوجة ، وهي أن عمر بن أبي ربيعة كان يؤثر في نظم قصائده الغزلية البحور الطويلة على ماعداها من البحور القصيرة ، وأن « الطويل » من أكثر البحور دورانا في شعره<sup>(٣)</sup> ؛ وفي هذا ما يندم الفكرة الشائعة عن إثار عمر للبحور القصيرة ومجزوءات البحور الطويلة ، لصلاحيه هذا اللون من الأوزان ، دون غيرها ، لصياغة القصائد العاطفية صياغة موسيقية تلائم عواطف المحين وأذواق المغنين ؛ كما تفحص هذه الصلة التي يقيمها النقاد بين الأوزان والمعان ، والتي تجعل - كما رأينا - لكل وزن وظيفة بعينها . وينتهي الدكتور عز الدين إسماعيل ، من خلال ما يسوقه . أمثلة كثيرة اتفقت أوزانها واختلفت موضوعاتها ، اختارها اختيارا من الشعر القديم والحديث ، إلى أن الأوزان في صورها المجردة لا تحتل أية دلالة عاطفية يمكن أن نحملها عليها ؛ وقد أيد رأيه بأمثلة أخرى من الشعر الذي تتفق موضوعاته وتختلف أوزانه ، منها أن ابن الرومي ، حين فقد ابنه ، رثاه بقصيدة من البحر الطويل ، على حين عبرت السلكة عن فجيعتها بوقفه أبنا في بحر قصير جدا .

(٣) ويسلمنا هذا المفهوم الذي انتهينا فيه إلى تعريف الأوزان بأنها ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعرف عليها ألوانا متنوعة من الأنغام ، تختلف وتتفاوت باختلاف قدرات الشعراء وتفاوت مواقفهم النفسية ، إلى وصف هذا النظام الموسيقي وتحديد عناصره الأساسية ، ورصد وسائل الشعراء في تولين أنغامه وتنويعها ليحفظوا منه في كل قصيدة ، بناء موسيقيا خاصا تكامل جزئياته وتتألف عناصره للتعبير عن هذا الموقف أو ذاك .

ويحق لي أن أقدم بين يدي هذه المحاولة تحفظا يتمثل في أنها

حصانه مجرد وسيلة تحقق هذا الشغف ، وتبلغ تلك الغاية . ومن ثم فقد طبع الشاعر موسيقاه في هذه الأبيات بطابع العف والاندفاع لتستوعب بذلك عفه واندفاعه ؛ وقسوته على حصانه قد نبعت هي كذلك من حاجته إليه في بلوغ غايته ؛ وهي تحقيق لفته بمطاردة هذه الحيوانات الوحشية وصيدها ، وكأنه كان لا يريد أن يفوته شيء من متع هذه الحياة !

وفي رواية أبي الفرج كذلك ما يدل على أن جملة قد ظننت إلى هذا التنوع في الألحان التي توافرت للمغنين من خلال غنائهم لأبيات من قصيدة واحدة نظمت في بحر واحد ، هو الطويل ؛ فقد روى أنها قالت في المفاضلة بين أصواتهم المختلفة : « كلكم عمن ، وكلكم مجيد في مغناه ومذهبه . أما أنت يا أبا يحيى فنضحك الشكل بحسن صوتك ، ومشاكلته للنفس . وأما أنت يا أبا عباد فنسج وحدك بجودة تأليفك وحسن نظمك مع عذوبة غناك ، وأما أنت يا أبا عثمان فلك أولية هذا فضيلته . وأما أنت يا أبا جعفر فمع الخلفاء تصلح ، وأما أنت يا أبا الخطاب فلو قدمت أحدا على نفسي لقدمتك ، وأما أنت يا مولى العبلات فلو بدأت لقدمتك عليهم جميعا ! ثم سألوها جميعا أن تغنيهم لحنا كما غنوا ، فغنتهم بيتا لأمريء القيس وأربعة أبيات لعلمقة هي :

خليلٌ مرًّا بي على أم جندب  
أقض لبائات الفؤاد المعبذب  
ليالٍ لاتبلى نصحية بيننا  
ليالٍ حلوا بالستار فغرب  
مبتلة كان أنفـاض حليها  
على شادن من صاحة متريب  
عـال كأجواز الجراد ولؤلؤ  
من القلقى والكبيس الملوّب  
إذا ألجم الواشون للشـر بيننا  
تبلغ رس الحب غير الكذب !

فكلهم أقروا لها وفضلوها<sup>(٤)</sup> .

وهذا كله : اتساع الوزن الواحد لأغراض القصيدة المختلفة ، وتنوع موسيقى هذه الأغراض ، واستجابة هذا الوزن لمذاهب الملحنين وأدواتهم ، وأصوات المغنين وإمكاناتهم ، وأذواق المستمعين وعواطفهم المتباينة ، يؤكد ما نذهب إليه من قدرة هذه الأوزان على مواجهة عواطف الشعراء المتغيرة ومواجهة موسيقية خصبة ومتغيرة أيضا ، وذلك بخلق ألوان من الموسيقى الشعرية في القصيدة الواحدة ، لها القدرة على إحداث تأثيرات متباينة في قراء هذا الشعر ومستمعيه ، على نحو يجعل منها بحق

نسميها حركات ( الفتح والضم والكسر ) في صلب الكتابة العربية ، في الوقت الذي تكتب الطويل منها ( الألف والواو والياء ) . ومن ثم لم يفتن الخليل « إلى أن الحروف الصائتة القصيرة تكون مع الحرف الصائت الذي توضع فوقه كحركة ، مقطعا تاما مستقلا » . والسبب الثاني ، أن اللغة العربية ، مثل غيرها من اللغات السامية ، تغلب فيها الحروف الصائتة ، مما جعل الخليل يظن أن التتابع إنما يقع في الحركات والسكنات ..... . وينتهي إلى القول بأن قصور عروض الخليل لا ينبغي أن يحجب عنا الحقيقة اللغوية التي تصدق على كل اللغات ، وهي أن « المقطع » الصوتي هو وحدة الكلام .

ويخلص الجزء الثاني لوصف النظام الموسيقي للشعر القديم الذي يراه نظاما معقدا يعتمد على أساسين هما : « الكم » و « الإيقاع » . و « الكم » هنا ليس كم المقاطع ولكنه « كم التفاعل » . ذلك أن المقاطع تتعرض ، بسبب ما يدخل عليها من زحافات وعلل ، للنقص ؛ الأمر الذي يستحيل معه تحقق هذا الأساس الكمي بصورة صوتية صحيحة .

ويتحقق الأساس الأول لموسيقى الشعر وهو « الكم » من خلال وحدات زمنية متساوية أو متجاوبة ، هي التفاعيل . وتتكون التفاعيل من أربعة أنواع من المقاطع الصوتية في اللغة العربية هي :

١ - مقطع قصير مفتوح ؛ ويتكون من حرف صامت وحرف صائت طويل ( ألف أو واو أو ياء - حروف اللين ) مثل « كا » في كلمة كانت .

٢ - مقطع طويل مزدوج - ويتكون من حرف صامت ، وحرفين صائتين مثل : يب ، في بيت .

٣ - مقطع مغلق ، ويتكون « من حرف صامت » ، ثم حركة فحرف صامت آخر مثل : « تن » في بيتين « بالتين » .

والحرف الصائت في هذا المقطع قصير دائما في اللغة العربية ، وليس له استثناء إلا في حالات محددة ؛ أهمها حالات الوقف على الاسم المثنون مثل : « نار » ، وكذلك الوقف في حالات التثنية والجمع مثل : محمدان ، ومحمدون . ومن هذه الحالات من الوقف يخرج المقطع الرابع وهو :

(٤) مقطع طويل مغلق حرفه الصائت طويل ، مثل « ناسر » ، و « دان » و « دون » في المثنى والجمع لكلمة « محمد » .

أما الأساس الثاني ، وهو « الإيقاع » rhythm فينتج مما يسميه الدكتور مندور بتردد « الارتكاز » ؛ ويعني به الضغط الذي يقع

دراسة وصفية خالصة ، تأسست على ملاحظات اللغويين والعروضيين القدماء والمحدثين من ناحية ، وما استخلصناه من تحليلنا لبعض النماذج الشعرية القديمة من ناحية أخرى . وتظل نتائج هذه الدراسة ، لذلك ، محصورة في إطارها الحقيقي ، وهو أنها دراسة نظرية ، لم تعتمد ، بطريق مباشر على الأقل ، على أية تجارب معملية أو مقارنات لغوية سامية ، إلا في حدود ما استقنيته من بعض المصادر الحديثة ، وهي على كل حال قليلة . ومن ثم فإن قيمة هذه المحاولة من الوصف والتحديد ، سواء أصبحت نتاجها أم لم تصبح ، تتركز في إلتدليل على وجود نظام موسيقي معقد للشعر القديم غير نظام الخليل العروضي ، لا يقل في رقيه وتنوعه وقدرته على التطور المستمر ، عن مثيله في أية لغة شعرية حديثة ؛ وأنه قد آن الأوان لأن يأخذ اللغويون العرب المحدثون في محاولة الكشف عن هذا النظام وغيره من الأصول الصوتية للغة العربية عن هذين الطريقتين اللذين لا ثالث لهما : التحليلات المعملية والمقارنات السامية .

ويعد الدكتور محمد مندور رائد أول محاولة علمية لتحليل موسيقى الشعر العربي القديم ورصد مقوماتها ، عن طريق سلسلة من التجارب المعملية الدقيقة التي قام بإجرائها في معمل الأصوات بباريس في أثناء وجوده في فرنسا للدراسة في الفترة الواقعة ما بين سنة ١٩٣٠ وسنة ١٩٣٩ . وقد نشر ملخصا لهذا البحث الذي لا يزال مخطوطا إلى اليوم ، في مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ( العدد الأول سنة ١٩٤٣ ) ، ثم عاد فأشار إلى النتائج التي توصل إليها في مقالة له عن موسيقى الشعر العربي نشرت مرتين : الأولى في مجلة « الرسالة » والثانية في كتابه « في الميزان الجديد » ، وقد تأثر كثيرون بهذه الدراسة التي نشرت نتائجها ملخصة في المجلتين المذكورتين ، ولكنهم صنفوا عن الإشارة إليها أو ذكر اسم صاحبها ، ومع ذلك فلم يصف أحد شيئا جديدا إلى النتائج التي توصل إليها الدكتور مندور ، ذلك أنها ثمرة تجارب معملية ، على عكس الآراء الأخرى التي تأسست على فروض نظرية وجدلية .

وتتألف هذه النظرية الصوتية في تفسير الشعر العربي القديم من جزئين : الأول : خاص بوصف « عروض الخليل » ؛ ويذهب فيه إلى أن « الخليل قد وضع حقيقة أساسية في الشعر العربي لاستطيع أن يغفلها ، وهي انقسام كل بيت إلى تفاعيل متساوية ، كما هو الحال في الرجز والهز وغيرها ، وتفاعيل متجاوبة ، ( التفعيل الأول يساوي الثالث ، والثاني يساوي الرابع ) كما هو الحال في الطويل والبسيط وغيرها » . وهو يرى أن عيب هذا العروض يتركز في أن الخليل لم يكتشف الوحدة الصوتية التي يتألف منها الكلام ، وهي « المقطع » ، وذلك لسببين : أحدهما عدم كتابة الحروف الصائتة القصيرة التي

هو «الموسيقى الخارجية» ، أما الوجه الآخر ، الذى يشخص قدرة الشاعر الإبداعية في بناء موسيقى القصيدة ، ويتحقق لها تنوعها وتجدها وانفلاتها من أسر هذه «السميتية» المتمثلة في أطر الأوزان المعروفة ، ونعني به «الموسيقى الداخلية» ، فلم يظهر بعناية الدارسين من القدامى والمحدثين ، إلا في إطار بعض الملاحظات الدوقية العامة التى تقع عليها في كتاباتهم . . . ومع ذلك فإن لدينا مصدراً قديماً أصيلاً لهذا النوع من الملاحظات ، التى جاءت فيه وليدة ذوق فردى ، ولكنها بنيت في إطار هذا الذوق الفردي نفسه بناءً جمالياً خاصاً ، تحوياً وبلاغياً ، يجعل منه عملاً علمياً رائداً ، نعني به كتابي عبد القاهر الجرجاني : «دلائل الإعجاز» ، و«أسرار البلاغة» ، اللذين يؤلفان بمباحثها التنوع ، وتحليلاتها الحصبية ، نظرية متكاملة في النظم ، تجمع في صيغتها النقدية بين سائر الأبنية النحوية واللغوية والبيانية والصرفية في النص الذى يدرس ، تلك التى تؤلف بتكاملها هذا الانسجام الصوق الذى اصططلحنا على تسميته بـ «الموسيقى الداخلية» . ومن ثم فإن أية متابعة وإعابة لتجميع هذه الملاحظات وتصنيفها في «كل» عام من شأنها أن تفك مغاليت هذا النظام الصوق الذى يجمع بين الإيقاع والكلم ، وتكتشف عن أسرارها ، وهو عمل يحتاج إلى دراسة مستقلة لا أظن أننا قادرون عليها الآن .

وينبغى أن نتخلى أية محاولة لرصد أصول «الموسيقى الداخلية» وللشعر القديم والحديث عن سائر الظواهر الصوتية الأخرى التى تحتها القراءات المختلفة (أى الطرائق الفردية في إنشاد الشعر) ، وما ينطوى فيها من ترتيب وتجويد وتنويع في غناء المقاطع الصوتية المختلفة ؛ فهي وليدة لهجات وأذواق خاصة ولا صلة لها ألبتة بالبناء الصوق الحقيقى للغة من حيث إنه نظام مثل غيره من أنظمة اللغة الأخرى ، يحكم بقواعد ثابتة لا تتغير إلا في ضوء قانون التطور العام الذى يحكم اللغات بعمامة . وإهمال هذه الظواهر الصوتية الطارئة يقضى بنا إلى ملاحظة إطارين موسيقيين متنازعين في القصيدة الواحدة ، ينشأ أحدهما من طبيعة الوزن الذى يروق للشاعر ، لسبب أو لآخر ، أن ينظم فيه قصيدته ، بتفانيه التجاوية أو التساوية . وهذا الإطار الصوق من أوضح العناصر الموسيقية في القصيدة ، وأكثرها دورانا في كتابات النقاد ، مع أنه ليس أهم هذه العناصر كما سوف نرى . ويحتاج هذا الإطار الوزنى ، لكى يؤدى وظيفته ، إلى أن يملأ الشاعر أدواجه من التفاعيل المختلفة بعناصر لغوية يشكل من خلالها مضمون قصيدته .

وينشأ من هذه العناصر اللغوية التى يتخيرها الشاعر تخيراً ، الإطار الثانى الذى يتشكل في النظام الصوق الخاص للوحدات اللغوية والنحوية والصرفية والأسلوبية ، تلك التى يؤلف منها

على المقاطع ، ويعود على مسافات زمنية محددة النسب ، وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن ، وهو ما يعرف في كتابات اللغويين العرب المحدثين بـ «التبر» .

وقد قام الدكتور مندور ، لتحديد مواضع الارتكاز على المقاطع الصوتية في البناء الموسيقى للشعر ، بتحليل ثلاثة من البحور الشعرية ، اثنا منها من البحور متجاوية التفاعيل (الأول يساوى الثالث ، والثانى يساوى الرابع) هما : الطويل والوافر ، والثالث وهو البسيط ، من البحور متساوية التفاعيل . وقد انتهى إلى استخلاص النتائج الآتية :

أولاً : أن التفاعيل المرحفة قد ساوى كمها في النطق كم التفاعيل الصحيحة ، بل زاد عليها في بعض الأحيان ؛ كما أن فروقا واضحة في الكم قد ظهرت بين التفاعيل المتساوية . . . وهو يفسر ذلك (المساواة الزيادة) بعمليات التعويض التى تقوم بها عند قراءة الشعر بطريقة آلية ، وهو تعرض يحدث بطرق مختلفة : منها تطويل حرف صائت بشرط ألا ينتج عن ذلك لبس يأتى من قلب الحرف القصير بيطيئته اللغوية إلى حرف طويل ، ومنها مدُّ النطق في حرف صامت متمدد . . . ومنها الصمت بعد لفظ أو عند حرف آتى كحرف الانفعال . ومعنى ذلك أن الزخافات والعلل لا تغير شيئاً في كم التفاعيل عند النطق ، وهى لذلك لا تكسر الوزن .

ثانياً : أن الارتكاز لا يقع إلا على مقطع طويل ؛ فإذا كان التفعيل قصيراً (مثل فـولن) وقع عليه ارتكاز واحد ، ومكانه المقطع الثانى منه . وأما التفعيل الكبير (مثل فـاعـعـلـن) فيقع عليه ارتكازان : أحدهما أساسى على المقطع الثانى ، والآخر ثانوى على المقطع الأخير .

ولا تكاد تختلف النتائج التى توصل إليها الدكتور إبراهيم أنيس ، فيما بعد ، عن هذه النتائج في شيء إلا فيما يتصل بمصدر المقاطع ومكان وقوع التبر عليها ؛ فبينما يتخذ مندور من التفعيل على الوزن مصدراً للمقاطع الصوتية التى يقع عليها الارتكاز ، يجعل إبراهيم أنيس من الكلمة أساساً لهذه المقاطع ، ويوقع التبر على مقاطعها بترتيب عكسى ، يجعل منها مقاييس غير دقيقة ؛ ذلك أنه لا وجود للكلمات في الوزن الشعرى ، لأنها تنحل إلى مقاطع صوتية في بناء تتداخل فيه الكلمات بعضها مع بعض تتداخل صوتياً تفقد فيه كل كلمة وجودها الصوتى المستقل ؛ ومن ثم فإن تحديد التبر على مقاطعها فى هذه الصورة المستقلة يعنى «خلعها» من هذا البناء الصوق المترابط .

(٤) ولكن هذه المحاولة الحصبية ، على الرغم من جدتها واعتمادها على وسائل معملية حديثة ، لا تقدم لنا وصفاً صوتياً دقيقاً وكاملاً إلا لوجه واحد من موسيقى الشعر العربى القديم ،

بناء القصيدة اللغوى . وهو بناء يختلف من شاعر إلى آخر ، لاختلاف طبيعة التشكيل الصوتى لهذه الوحدات اللغوية نفسها ، وتفاوت قدرات الشعراء ، واختلاف أدواقهم ، وتويع معاجهم اللغوية .

ومن الواضح أن كلاً من هذين الإطاريين يحرص على تثبيت مقوماته الصوتية حتى تظل له شخصيته المتميزة ، ولا تفسد ماهيته الموسيقية أو اللغوية بفساد تشكيله الصوتى ؛ وهذا هو معنى قولنا إن القصيدة القديمة محكمة ، من الناحية الصوتية ، بإطاريين ينتازعان موسيقاها : إطار الوزن ( أو البحر العروضى ) ، وإطار الوحدات اللغوية بتشكيلاتها الصوتية الخاصة . ومهمة الشاعر الحق ، أو فنلقل عبقريته ، موكولة إلى قدرته على « مصالحة » هذين الإطاريين بما يقيمه من علاقات ووشائج فنية خاصة بينها ، تتيح لكل منهما المحافظة على خصائصه ومقوماته الصوتية واللغوية من ناحية ، والمشاركة فى بناء « الشخصية الموسيقية » للقصيدة أو المقطوعة الشعرية من ناحية أخرى . أما حين تقصر « عبقريه » شاعر ما عن تحقيق هذه المصالحة الصوتية ، لعدم قدرته على خلق علاقات وتآليف ووشائج ، فإن ذلك يعنى هزيمة أحد الإطاريين : الوزن العروضى أو التشكيل اللغوى ، الأمر الذى يضطر الشاعر إلى التسليم بواحد من شيئين : سلامة الوزن ، أو صحة الوحدات اللغوية ، وهو ما يسميه اللغويون بـ « الضرورة الشعرية » . وقد كثرت هذه الضرورات فى قصائد الشعر القديم كثرة واضحة حملت ابن عصفور على القول بأن « الشعر نفسه ضرورة » ، كما حملت ابن جني على اعتبارها رياضة عقلية تعكس قدرة الشعراء على التصرف فى اللغة أكثر مما تعكس ضيقهم وعجزهم عن تمثيل قواعدها ، على نحو يجعل منها نوعاً ما من التطور النحوى واللغوى والعروضى الذى يتحول ، لكثرتهم وإطراد وروده فى قصائد الشعر ، بمرور الزمن ، إلى صيغ « صحيحة » تفرض نفسها على النظام اللغوى والموسيقى ، وبذلك يصبح التحريف اللغوى فى الشعر من وسائل التطور اللغوى الكثيرة ، تلك التى تطرد فى جميع اللغات بلا استثناء . ولعل فى هذا ما يفسر صمت سيبويه عن ذكر لفظ « الضرورة » فى مواضعها المختلفة فى « الكتاب » ، وافترضه أن الشعراء لا يضطرون لشيء إلا وهم يحاولون به وجهاً . وهو تفسير للضرورة الشعرية قد غلب على آراء النحاة الآخرين الذين يرون « أن الضرورة لا بد أن تكون إما رجوعاً إلى أصل غير مستعمل ، أو تشبيهاً بجائز » .

وبصرف النظر عن اختلاف آراء القدماء حول قبول الضرورات الشعرية أو رفضها ، فإن الذى يهتما إثباته هنا أنها وليدة هذا « التنازع » المستمر فى القصيدة الشعرية بين هذين الإطاريين الصوتيين . ونريد الآن أن ندخل إلى عالم الشاعر الفنى

كما تشخصه هذه المحاولات من المصالحة الصوتية لكشف ، قدر ما تسعنا به قدرتنا وتجربتنا ، عن بعض الوسائل التى كان الشاعر القديم يخلق بها وشلج ، ويقيم علاقات بين تشكيلات البحور الشعرية وأبنية الوحدات اللغوية على اختلافها وتويعها . ونختار من هذه الوسائل المتنوعة اثنين من العناصر تكثر الإشارة إليها فى كتابات القدماء والمحدثين عن موسيقى الشعر العربى ، القديم والحديث ، هما :

التكرار وما يتصل به من التقطيع الصوتى ، وأصوات اللين . (١) وعلى الرغم من أن التكرار منبع « الإيقاع » فى موسيقى الشعر ، فقد اتخذ النقاد المحدثون من وروده فى مقاييس الخليل العروضية ، موضوعاً للهجوم على موسيقى الشعر العربى القديم ، ووصفها « بالسينميرية » والرتابة والعجز عن استيعاب أحاسيس الشعراء وعواطفهم المتنوعة ، على نحو ما رأينا فيما نقلناه من نصوص نقدية . ونسأل : هل كان التكرار كذلك ؟ ونحتاج ، للإجابة عن هذا التساؤل ، إلى أن نفرق بين نوعين من التكرار يخلط بينهما النقاد خطأ وطمح ، فيما نعتقد ، فى هذه الأحكام الفنية الظالمة التى وصفوا بها موسيقى الشعر القديم ، هما التكرار الصوتى الذى يحققه الشعراء بانتقاء المفردات واستخدام الأبنية اللغوية المختلفة استخداماً خاصاً ، والتكرار العروضى الذى ينشأ من طبيعة البناء الصوتى للأوزان التى تنحل إلى « تفاعل » ، والتفاعل الذى تنحل إلى « مقاطع صوتية » .

ومن المعروف أن لكل لغة نظاماً صوتياً خاصاً فى اشتقاقاتها ، ولكن اللغات جميعاً على اختلاف أبنيتها وتباين خصائصها ، تتشابه أنظمتها الصوتية فى خاصية يعينها ، هى التكرار ! ومعنى ذلك أن اللغة العربية وشعرها ليسا بدعاً فى هذه الظاهرة الصوتية دون غيرها من اللغات والأشعار الأخرى . ومن التسلف أن نخلع على موسيقى هذا الشعر خصائص صوتية بمقاييس أو أدوات قاصرة ، ابتدعناها ابتداءً لتعاوننا على وصفها والكشف عن مقوماتها . ونسارع فنقرر ، دون الدخول فى تفاصيل دقيقة ، أن مراجعة النظام الصرفى فى اللغة العربية ، تطلنا على هذه الحقيقة اللغوية ، وهى أنها تتألف من مجموعة ضخمة من « الأصول الثابتة » المهمة ، فى شكل كلمات مبنية من « الصوامت » وحدها ، يعبر كل أصل منها عن معنى عام ، تخرج منه فى إطار هذا المعنى العام نفسه ، مشتقات تعبر عن حالات مختلفة من الاستعمال . وفى تجازة أوضح ، إن هذا « الأصل » ذو واقع لغوى حقيقى مكون من : « دال » ، هو مجموعة صوامت معينة ، ومدلول : هو الفكرة العامة المرتبطة بهذه المجموعة من الصوامت (٢) .

الرتابة التي تصاحب التكرار عادة . وقارئ الشعر الجاهل بخاصة والقديم بعامة ، يلاحظ أن الشعراء كانوا يحرصون على كسر حدة هذا التكرار الذي يفرضه عليهم بحر القصيدة وأبنيتها اللغوية ، يخلق صيغة أخرى مركبة منه . أو بعبارة أوضح ، فإن هؤلاء الشعراء عمدوا إلى إبطال رتابة التكرار بتنوع التكرار نفسه ، وذلك بإحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حدة ، فتخلق في داخله وجناساً صوتياً من ناحية ، وتختلف من بيت إلى آخر فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى ، ما يصح أن نسميه « طباقاً صوتياً » من ناحية أخرى

وقد حقق الشاعر القديم هذا « التكرار الصوتي » المركب في أشكال ثلاثة : أولاً تكرار حروف بعينها في كل بيت شعري على حدة ، وثانها تكرار كلمات بتخيروها الشاعر تخيراً صوتياً خاصاً ، ويمثل الشكل الثالث لهذا « التكرار المركب » في توالي حركات تنفق أو تختلف مع حركة الغافية والروى . وكان الشعراء كثيراً ما يجمعون بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتي في البيت الشعري الواحد ، وبذلك تحقق لهم خلق صيغة صوتية مركبة ، إبطالوا فيها التكرار بتكرار آخر كما قلنا !

(٧) وتلعب «الصوائت» أو «أصوات اللين» في إثراء موسيقى الشعر الجاهلي وتنويعها دوراً لا يقل في أهميته وأثره عن دورها في اشتقاق الأبنية الاسمية والفعلية على نحو ما رأينا ، وهو دور نستطيع أن نتيبته من طريقة الأعشى في استخدام هذه الأصوات ، فقد كان من أكثر الشعراء القدامى اعتماداً عليها في تنوع موسيقاه ، وتحليصها من هذه الرتابة الصوتية التي قلنا إنها فرضت على قصائد الشعر القديم فرضاً .

ويعود اختيارنا للأعشى إلى حقيقة أنه من أكثر الشعراء عناية بتعقيد الموسيقى في أشعاره ، وأرهمهم إحساساً بوقعها ، وأقدرهم على توثيق الصلة بينها وبين معانيه ومواقفه النفسية المختلفة في قصائده ، وقد عرف عنه القدامى ذلك فلقبوه بـ «صناعة العرب» ، وقالوا إنه سمي بذلك لذكره «الصنح» في شعره فقال :

ومستجيب لصوت الصنح تسمعه

إذا ترجع فيه القينة الفضل

وقيل إنه سُمي بذلك لأنه كان يغنى في شعره ! وقيل إن هذا اللقب يعود إلى قورطيعة وحلية شعره بحيث يجيل للمرء ، إذا أشد شعره ، أن آخر ينشد معه<sup>(٨)</sup> . ويصرف النظر عن صحة هذه الآراء في تفسير لقب الأعشى أو عدم صحته ، فلنا أمام حقيقة بعينها ، هي أن شعر الأعشى قد عُرف بين القدماء بخاصية صوتية ملتهم على تقديمه على غيره من شعراء-

وعينياً هنا دون أي شيء آخر ، أن تعرف طريقة اللغة في استنبات هذا الفيض من المشتقات من هذا الأصل الثابت أو ذاك . ويظهر لنا من استقراءات اللغويين أن هذه الأصول البنية من الصوامت وحدها ، تتوزع في ثلاثة أنواع يومية وجودها إلى حقيقة تاريخية وتطورية بعينها :

أصول ثنائية ، وهي التي تتألف من صامتين ، وعددها في اللغة العربية قليل قلة ملحوظة ، فلا تزيد في عددها على سبع وثلاثين كلمة هي ذاتها أصولها<sup>(٩)</sup> : «أصول ثلاثية الصوامت ، وتشكل الجانب الأكبر من المفردات اللغوية . أما النوع الثالث ، فهو أصول رباعية الصوامت ، وعلى كثرة ما تسجله للمعاجم منها ، فإن ما يرد منها في النصوص العربية القديمة قليل جداً . فالقرآن الكريم ، مثلاً ، لم يستخدم من الأصول الرباعية سوى خمسة عشر أصلاً ... في مقابل ١١٦٠ أصلاً ثلاثياً<sup>(١٠)</sup> . والحقيقة التاريخية والتطورية التي قلنا إن هذه الأصول تعكسها ، تتمثل في أن اللغة العربية قد مرت عبر تاريخها الطويل بثلاث مراحل متميزة : الأولى بدائية ، كانت أصول اللغة فيها أصولاً ثنائية ، والثانية متطورة ، وقد غلبت فيها الأصول الثلاثية على الثنائية ، فقضت عليها أو كادت ؛ أما المرحلة الثالثة فهي تلك التي لا تزال تعيشها اللغة العربية ، وهي مرحلة أخذت الأصول الرباعية فيها تتسلل إليها ولكنها لم تستطع بعد أن تغلب على الأصول الثلاثية التي استقرت فيها منذ وقت طويل مضى .

ويصرف النظر عن صحة هذا الاستنتاج أو عدم صحته ، فإن مقارنة هذه الأصول بعضها ببعض من ناحية ، ومقارنة مشتقات كل أصل منها بهذا الأصل نفسه من ناحية أخرى ، تسلمنا إلى حقيقة أن الانتقال من الثنائي إلى الثلاثي ، ومن الثلاثي إلى الرباعي ، واستنبات هذه الصيغ الاشتقاقية الكثيرة ، قد تحققاً بفضل ما يعرف بـ «التحويلات الداخلية» في الصيغة الاسمية والفعلية ، وهي تحولات تعتمد في أساسها على « التكرار » الذي تختلف بوسائل مباشرة أحياناً ، هي التضعيف وتكرار صوامت الأصل ، ووسائل غير مباشرة أحياناً أخرى ، هي الإصاق ( السوابق واللاحق ) والمصوات ( أي أصوات اللين ) ، وهو تكرار مركب يقع أحياناً في بنية الصيغة الاسمية أو الفعلية ذاتها ، كما يقع في كل الأحيان ، بين مشتقات الأصل الواحد جميعها . ومعنى هذا كله أن « التكرار » من الظواهر الأساسية في اللغة العربية ، سواء فيها يتصل ببناء الأصول أو استنبات المشتقات ، ولا نظن أن الشاعر القديم كان يستطيع أن يهرب من مواجهة هذه الحقيقة اللغوية إلا بالحرب من لغته العربية إلى غيرها من اللغات ! وعلى العكس فقد نجح في أن يخلق من هذا « التكرار » تنوعاً موسيقياً بديعاً ، يعلو على هذه



في تنوع موسيقى قصائدهم، والملاءمة بينها وبين مواقفهم الشعورية المتغيرة، وما ينشأ عنها من معانٍ ومصور. وفي اختصار، إن الشعراء القدماء قد ولفوا أصوات اللين توظيفاً فنياً خاصاً يجعل من البناء الصوتي والموضوعي والشكلي لكل قصيدة وحدة متكاملة ذات خصائص فنية وصوتية جديدة. ولعلنا ندرك الآن أن دخول «أصوات اللين» في بناء التفاعيل العروضية قد جعل منها أبنية صوتية معقدة ومتشعبة؛ فليس للحركة والسكون اللذين يدخلان في بناء التفاعيل أطوال ثابتة، لا في ذاتها ولا في مواقعها من أبيات القصيدة وأغراضها المختلفة كما قلنا.

ولا يتسع المجال هنا لدراسة هذه الظاهرة الصوتية، ظاهرة أصوات اللين، دراسة تجريبية معمّلة تكشف عن دورها في تنوع موسيقى الشعر القديم. ومن ثم فسوف نكتفي بتقديم دراسة وصفية لثلاث مقطوعات من شعر شاعر جاهل كان مولماً باستغلال أصوات اللين في بناء موسيقى أشعاره ولماً حمل القدماء على تلقيه بصنّاعة العرب، هو الأعشى<sup>(٦)</sup>؛ فغزوى أبو الفرج عن يونس قوله، حين سئل: من أشعر الناس، أنه قال: «ولا أومئ» إلى رجل بعينه، ولكني أقول: امرؤ الغيس إذا غضب، والناثبة إذا رهب، وزهر إذا رغب، والأعشى إذا طرب»! كما يقول عنه ابن رشيقي، إنه يجيل للمرء إذا أشد شعره أن آخر ينشد معه!

وندخل إلى هذا الوصف بملاحظتين عامتين على موسيقى الأعشى كما تشخصها أشعاره التي صحت نسبتها إليه؛ هما أنه قد انصرف، في أكثر قصائده، إلى العناية بصوت بعينه من أصوات اللين، هو «ألف المد» أو الفتحة الطويلة كما يسميها القدماء، كما حرص في كثير من قصائد المديح والمجاء على إثارة القوافي المطلقة التي كان يطعمها مطا، والربط بينها وبين «ألف المد» ربطاً خاصاً. ومعنى ذلك إذا صح ما نذهب إليه من الوصف والاستنتاج، أن الأعشى كان يقيم صلة صوتية بين معاني شعره وموسيقاه؛ وأن هذه الصلة قد أثمرت، كما تدل أشعاره، نوعين من الموسيقى: بطيئة وسريعة، كان يوظف كل نوع منهما في موضوعات ومواقف معينة. ولعل في هذه الأبيات التي نجتزئها من قصيدة له طويلة في المديح، يصف فيها رلهم بشرب الخمر وأثرها في نفسه، ويصف أحد مجالسها التي كان يكثر من حضورها، ما يشخص هذه الصيغة الموسيقية الخاصة بشعر الأعشى، المتمثلة في إثارة القوافي المطلقة «ألف المد»، وخلق غمط بعينه من الانغماس الموسيقية البسيطة التي تحمل إلى القارئ ولع الأعشى بالخمير وتدوقه لثمة شربها ولما وتدوفاً خاصين:

الجاهلية، هي تلك العذوبة الموسيقية التي تخيل لقارئه شعره أن آخر ينشد معه. ولعل في هذه العذوبة ما يشي بصلة ما بين موسيقى الأعشى وفتته بأصوات اللين في أشعاره؛ فليس عيباً أن ينسب القدماء إلى الأعشى معرفته بالفتاة، وحرصه على غشيان مجالسها، وإكثاره من أصوات اللين في قصائده.

وتتخصص أصوات اللين في نوعين من الأصوات: الأولى، أصوات اللين القصيرة؛ وتنشأ من ثلاث حركات هي: الضمة والكسرة والفتحة؛ والثانية، أصوات اللين الطويلة؛ وتنشأ من ثلاثة حروف هي: ألف المد، وياه المد، وواو المد.

ومن الواضح أن الفرق بين هذه الحركات وتلك الحروف ليس سوى فرق كمّي؛ ذلك أن ألف المد ليست سوى فتحة طويلة، وواو المد ضمة طويلة، وياه المد هي كذلك كسرة طويلة، وفي ذلك يقول ابن جني (سر صناعة الإعراب: ٦٥):

«واعلم أن الحركات أبعاد لحروف المد واللين وهي: الألف والواو والياه؛ فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث؛ وهي: الفتحة والكسرة والضمة، وقد كان متقدّمون التحية رحمهم الله تعالى يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة، وقد كانوا في ذلك على طريقة مستقيمة. ألا ترى أن الألف والياه والواو اللواتي هن حروف تَوَامٍ كوامل، قد تجدهن في بعض الأحوال أطول وأتمّ منهن في بعض، وذلك إذا وقعت بعدهن الهزمة والحرف المدغم نحو: يشاء، دابة، وهن في كلا الموضعين يسمين حروفاً كوامل. فإذا جاز ذلك فليست تسمية الحركات حروفاً صغيراً بآبعد في القياس منه. ويدل على أن الحركات أبعاد لهذه الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه».

وفي كلام ابن جني ما يدل على وعيه المبكر بتلك الحقيقة الصوتية التي أثبتتها المعامل اللغوية الحديثة، وهي أن أصوات اللين، الطويلة والقصيرة، ليس لها في ذاتها طول (زمن) صوتي محدد، ولكن أطوالها الزمنية تتغير، طولاً وقصرًا، بتغير طبيعة البناء الصرفي للمفردات التي تدخل في بنائها من ناحية، ومكان هذه المفردات في السياق اللغوي الذي تدخل في تأليفه من ناحية أخرى. وقد كان لهذه الخاصية الصوتية التي تميز «أصوات اللين» من غيرها من أصوات اللغة الأخرى، أثر هام في موسيقى الشعر القديم؛ فقد استغلها الشعراء القدماء استغلالاً واسعاً.

كَانَ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا ،  
مَرُّ السَّحَابَةِ ، لَا رَيْثَ وَلَا عَجَلَ !

.....

وقد غدوتُ إلى الحَانِوتِ يتبعني  
شَاوٍ ، مُثِيلٌ ، شُلُولٌ ، شَلْشَلٌ ، شُولٌ ؛  
في فِتْيَةٍ كَسِيرُوفٍ المُنْدَقْدِ عُلُومَا  
أَنْ هَالِكُ كُلِّ مَنْ يَجْنَى ، وَيَتَعَمَلُ ،  
نَازِعَتُهُمْ قُضِبُ الرِّجْحَانِ ، مَتَكْنَا ،  
وَقَهْوَةُ مَرْزَةٍ رَاوَوْقَهَا خُضْلُ !  
لَا يَسْتَفِيْقُونَ مِنْهَا وَهَى رَاهِنَةٍ  
إِلَّا هَبَاتٍ ، وَإِنْ غَلَّوْا وَإِنْ نَهَلُوا ،  
يَسْمَعِي بِهَا ذُرُجَاجَاتٍ لَهُ نَطْفٌ ،  
مَقْلُصٌ اسْفَلُ السَّرِبَالِ ، مَعْتَمِلُ !  
وَمُسْتَجِيبُ تَحَالِ الصَّنَجِ يَسْمَعُهُ ،  
إِذَا تَرَجَّعَ فِيهِ الْقَيْنَةُ الْفَضْلُ ،

.....

من كل ذلك يوم قد لهُوت به ،  
وفي التجارب طول الهلوه والغزل

ويقول في الأخرى :

نَامُ الْحُلَى ، وَبَيْتُ اللَّيْلِ مَرْتَفَقَا  
أَرَعَى النُّجُومَ ، عَمِيدَا مُثَبَّتَا أَرْقَا  
أَسْهَوْتُ مَسْمَى وَدَائِي فَهِيَ تَسْهَرُ  
بَاتَتْ بَقْلِي ، وَأَمْسَى عِنْدَهَا غَلَقَا !  
بِالْيَتَا وَجَدْتُ بِي مَا وَجَدْتُ بِهَا  
وَكُنَّ حُبٌّ وَوَجَدْتُ دَامَ فَاتَفَقَا  
لَا شَيْءَ يَنْفَعُنِي مِنْ دُونِ رُؤْيَيْتَا  
هَلْ يَشْفِي وَاقِعًا مَا لَمْ يَصِبْ رَهَقَا ؟  
صَادَتْ فُؤَادِي بِعَيْنِي مَغْزَلٌ خَذَلْتُ  
تَرَعَى أَغْنَى ، غَضِيضًا طَرَفُهُ ، خَرَقَا !

كَأَنَّا دَرَّةٌ زَهْرَاءُ أَخْرَجَهَا  
غَوَاصٌّ دَارِينٌ ، يَجْشَى دُونَهَا الْغُرْقَا  
قَدْ رَامَهَا حَبْجًا مَطَرُ شَارِبِهِ  
حَتَّى تَسْمَعُ بِرَجْوِهَا وَقَدْ خَفَقَا  
لَا النَّفْسُ تَوْتِسُهُ مِنْهَا فَيَتْرَكُهَا  
وَقَدْ رَأَى الرِّغْبَ رَأَى الْعَيْنُ فَاحْتَرَقَا  
وَمَارِدٌ مِنْ غَوَاةِ الْجَنِّ يَحْمِرُهَا  
ذُو نَيْقَةٍ ، مُسْتَعِدٌّ دُونَهَا تَرَقَا !

أَجْدُكَ لَمْ تَغْتَمِضْ لَيْلَةً  
فَرَقَدَهَا مَعَ رَقَادِهَا

.....

وَأَنْبَضَ مَخْطَلٌ بِالْكَرَا  
أَتَانِي يَوْمَ امْرَأَةٍ فِي الشُّمُورِ  
أَرْحَنًا نَبَاكَرُ جَذِّ الْعُصْبِ  
فَقَمْنَا وَلَمْ يَصْغِرْ دِيكُنَا  
تَنَخَّلْنَا مِنْ بَكَارِ الْقَطَا  
فَقَلْنَا لَهُ : هَذِهِ هَامِنَا  
فَقَالَ : تَزِيدُونِي تَسْعَةً  
فَقُلْتُ لِنُصَفْنَا : أَعْطَاهُ !

.....

فَقَامَ فَصَبَ لَنَا قَهْوَةً  
كَمِثْنَا تَكْشِفُ عَنْ حَمْرَةٍ  
تَسْكُنُنَا بَعْدَ إِرْعَادِهَا  
إِذَا صَرَحَتْ بَعْدَ إِزْيَادِهَا !

وقد مضى الأعشى يصف ، في أبيات القصيدة الأخرى ،  
متعته بشرب الخمر ؛ وهي متعة ينقلها إلينا ويؤكدنا من خلال  
نوع بعينه من « البطء » الذي يشيعه في موسيقى الأبيات ،  
فيفرض على قارئها أن يتمهل في قراءة كلماتها تمهلاً شديداً يكاد  
يقف عند كل كلمة ، بل عند كل حرف من حروفها وحركة من  
حركاتها ، وكأنه يتلو الكلمات والحروف تلوًا . وواضح أن  
هذا البطء الموسيقي قد تحقق بفضل مطه للحركات بفعل « ألف  
المد » أطول أصوات اللين ، التي راح يثربها في الأبيات نثرا ،  
واقتران هذه الأصوات اللينة بالوقوف المطلقة .

وحين ترك هذه المقطوعة إلى غيرها من شعر الأعشى فسوف  
نلاحظ أنه كما كان « يطيل » في أصوات اللين أو « يطها » مطا  
يحقق له بطئا خاصا في موسيقى قصائده ، فإنه كان « يقصر » من  
هذه الأصوات نفسها ليخلق منها نغما سريعا من الموسيقى ؛ وهو  
في هذا كله : مط أصوات اللين وتقصيرها ، إنما يلائم بين  
الموسيقى والمعاني ، أو بين الأصوات والكلمات ملاسة كانت  
تعينه على توفير جو موسيقي خاص يصاحب قصائده ، ويهد  
لنظم معانيه وتلوها . ونقف - لإيضاح هذه الظاهرة - عند  
أبيات نجتزئها من قصيدتين مختلفتين ، نظمهما في وزن واحد هو  
بحر « البسيط » ، وحشد فيها أصوات اللين حشداً ، ولكن  
موسيقاهما ، على الرغم من ذلك ، قد اختلفت في كل قصيدة  
عنها في الأخرى ، بطئا وإسراعاً .

فأما الأولى فنختار منها هذه الأبيات :

وَدَّعَ هَرِيرَةً إِنْ الرِّكَبَ مَرْتَحِلُ ،  
وَمَلَّ تَطْيِينَ دَاعَا أَيْهَا الرَّجُلُ ؟  
غَرَاءُ ، فِرْعَاءُ ، مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا ،  
تَمْشِي الْمَوِينَا كَمَا يَمْشِي الْوَجَى الْوَجَلُ ؛

ليست له غفلة عنها ، يطيف بها  
يخشى عليها سُرى السارين والسرقة  
حرصا عليها ! لو ان النفس طاورها  
منه الضمير لبالي اليوم أو غرقا !  
.....

وتعكس أبيات المقطوعة الأولى موقفا خاصا للشاعر يتمثل في إقباله على الحياة إقبالا يشخصه بوسيلتين : الإلحاح في وصف مغامراته العاطفية ، والإدلال على صاحبه بكثرة من عرفهن من النساء ؛ والإصراف في وصف ولعه بالخمر بوصف مجلس من مجالسها ، التي كان يكثر هو وأصحابه من غشيانها ؛ وكأنه بذلك يتخذ من المرأة والخمر رمزين يعادل بهما موقفه من الحياة . وبمعنا من هذه الأبيات ، حرص الشاعر على الملاءمة بين الموسيقى والمعاني ، أو لنقل حرصه على الملاءمة بين الصخب والضجيج والبحث الدائب عن المتعة ، تلك التي كان لا يريد أن يفوته شيء منها ، وبين موسيقى قصيدته ؛ فعل الرغم من أنه أخذ يثر فيها أصوات اللين نثرا ، فقد استطاع تقصير هذه الأصوات الطويلة والملاءمة بينها وبين الجو النفس الذي أخذ يذيعه في القصيدة جميعا ، جو اللفظة والمتعة . وقد حقق ذلك بالحرص على ألا يمد روى قوافيه كما اعتاد أن يفعل في قصائده الأخرى ، حتى لا يعطى لبقارئ هذا الشعر فرصة التمهّل عند القافية قبل أن يتسأنف قراءة البيت التالي ، أو قل قد أزال من طريق القارئ هذه « المحطات » التي كانت تضطره إلى التوقف عندها ، والتمهّل في اجتيازها ؛ وهو تمهّل رأينا يسرى ، بفضل هذه القوافي ، في أبيات هذه القصيدة جميعا .

وعلى العكس من ذلك ، فإن موسيقى المقطوعة الثانية تنصف بالبطء الشديد ؛ ذلك أننا أمام امرين يضيفان عليها جوا نفسيا حزينا : أحدهما ، هذه الصورة التي يرسمها لصاحبه ، صورة المرأة الممنعة التي يجمعها أهلها ، ويوكلون بها ماردا من « غواة

الهوامش :

- (1) لا نستطيع هنا أن نتبع هذه الكتابات ، سواء في العربية أو في اللغات الأجنبية ، لكثرتها وتنوعها ، ولكننا نكتفي بالإحالة على هذه الأعمال :  
S. Moreh, Modern Arabic Poetry, pp. 216 - 266.

الجن يحرسها ؛ وهو مارد كما نفهم من أبيات القصيدة ، قد حال بينه وبينها ، بحيث استحالت ، بسبب ذلك ، إلى أمل بعيد المثال ، يتطلع الشاعر إلى الفوز به دون جدوى !

والآخر ، هو حبه العظيم لهذه المرأة التي « غلقت قلبه » وأعجزته عن افتكاكها منها ؛ إلى آخر هذه المعاني التي راح يرددنا في هذه الأبيات وغيرها من أبيات القصيدة الأخرى .

والمهم أن هذا البطء الموسيقي قد تحقق للقصيدة بالوسائل اللغوية نفسها التي رأيناها يستغلها في خلق موسيقاه ذات الإيقاع السريع المتوالي في مقطوعته الأولى ؛ أعنى أصوات اللين ، و« الألف الطويلة » من بينها خاصة !

ويطول بنا الأمر إذا رحنا نفق عند الخصائص الصوتية الأخرى لشعر الأعشى ، أو شعر غيره من شعراء الجاهلية في هذه الفترة التي سبقت ظهور الإسلام ؛ فقد خطا الجاهليون بموسيقى الشعر خطوات واسعة ، وتطوروا بوسائلها تطورا ملحوظا ، لم يفتن إليه الدارسون ، القدامى والمحدثون ، لسبب بسيط ، هو أنهم لم ينجحوا في استنباط مقياس يقيس موسيقى الشعر قياسا دقيقا بشكلها الداخلي والخارجي ؛ كما أنهم ، فيما يصدر عنه من أحكام تقويمية ، يعتمدون على أنماط وقواعد ثابتة ، أو على الأقل ، أضفوا عليها صفة الثبات ، راحوا يقيسون عليها التراث القديم والحديث من خلال نظرة معيارية صارمة ، على نحو حال بينهم وبين ملاحظة التطور الذي أخذ يجد على اللغة والأساليب والدلالات والموسيقى وغيرها من عناصر النص الأدبي ، في العصور الإسلامية التالية . وهذا كله : أصول الشعر القديم الأخرى ، من اللغة والصورة والموضوعات ، والتطورات التي حققتها الحركة الشعرية في تاريخها الطويل ، تحتاج إلى دراسة أخرى أكثر تفصيلا ، نكشف فيها عن مقومات هذا الشعر ووسائله الفنية ، وأثره العظيم في تراث المحدثين من الشعراء .

وهو الفصل الثالث من الكتاب ؛ وبناقش فيه تأثير الشعر والنقد الغربيين ، وبخاصة شعر « إليوت » ونقدته على الشعر العربي الحديث .

- (٣) الهند القديمة : حضارتها وديانها : ٣٤ : ١٣٧ .  
 (٤) راجع أخبار جميلة في الأغاني ( دار الكتب ) : ٨ : ١٩٠ - ١٩٤ .  
 (٥) الشعر الإسلامي والأدب : ٢٧٠ - ٢٧٣ .  
 (٦) الأب هنري فليش اليسوعي : العربية الفصحى نحو بناء جديد  
 ( ترجمة الدكتور عبد الصبور شاهين ) : ٣٥ - ٤١ .  
 (٧) نفسه ، وراجع ماجاه فيه عن الفعل الثلاثي ، وظواهر التكرار الصرفي  
 في مواضع متفرقة .  
 (٨) الممثلة ( طبع القاهرة ١٩٣٤ ) : ١ : ١١٠ .  
 (٩) راجع أخباره في : الشعر والشعراء : ١ : ٥٧٨ ، الأغاني ( الثقافة )  
 : ٩ - ١٠٦ - ١١٠ .

و : M. Abdel - Hai, Shelley and the Arab, ( JAL, vol. III, 1972, pp. 72 — 89 )  
 و : Arieh Loya, Al - Sayyab and the Influence of T. S. Eliot. (The Moslem World, 61 (1971), p. 187).

وغير ذلك من الكتابات العربية التي تذهب إلى تأكيد التأثير الغربي  
 في تطور الشعر المعاصر ، وإنكار أية تأثيرات عربية قديمة على حركة  
 هذا الشعر ، ومنها اعترافات جماعة الديوان ، وكتابات النوبي ومحمود  
 الريحى . . . . . وغيرهما .  
 (٢) راجع دراستنا عن « أشكال التجديد في شعر الغزل » : بين القديم  
 والجديد ، ١ - ٤٤ .



# الأسطورة

## والشعر العبراني

### .. المكونات الأولى

أحمد شمس الدين الحجاجي

هذا البحث يحاول أن يدرس الأسطورة وعلاقتها بالإبداع الشعري عند العرب حتى نهاية العصر الأموي . لذا فإنه من الخير أن نوضح موقفنا تجاه الأسطورة ودورها في عملية خلق الفنون وبخاصة فن الشعر . والأسطورة ليست خيالا كما يظن البعض فهي واقع . الخيال عملية إبداع ، أما الأسطورة فهي عقيدة تتمثل في شعائر معينة يرتبط بها قصص مقدس ، يقوم بعملية توضيح هذه الشعائر وربطها بالاعتقاد . ونحن نتصور إنسان ما أن الأسطورة خيال فهي بمعنى بالدرجة الأولى أنه اتخذ موقفا منها ، هو الكفر بها ورفضها ، وتحويلها إلى مجرد قصة خيالية تستند إلى الوهم ، وبذلك تخرج عن دائرة الدين والمعتقد . هذا الموقف يمكن وصفه بالمقلاتية ، وهو يقابل في ذلك موقف المؤمنين بها على أنهم غير عقلانيين . والنظر إلى الأسطورة من هذا المنطلق يصعب عليه فهمها أو دراستها . فدراس الأسطورة لا يشترط أن يكون مؤمنا بها ، ولكن يشترط عليه أن يدرك أنها عقيدة بالنسبة لمعتنقيها ، وأن موقفه العقلاني تجاهها لا يغير من كون الأسطورة نفسها تمثل موقفا عقلانيا آخر بالنسبة للمؤمنين بها . إن استخدام لفظة « خيال » ولفظة « إيهام » عند الحديث عن المعتقدات هو في ذاته موقف ، ليس من المطلوب اتخاذه عند الدراسة المحايدة لأي معتقد ، وإلا اتخذ العالم دور المبرر ، فيقوم بإدانة معتقدات مخالفه تحت شعار أنها وهم وخيال وأنها غير صحيحة . فالأسطورة ليست مرادفا للخيال أو الكذب أو الإيهام كما أنها ليست مقابلا للواقع . فهي واقع وحقيقة لا يتطرق إليها الشك بالنسبة لمعتنقيها . ولقد حدد لويس سينس علم الأساطير بأنه « دراسة الدين البدائي أو شكل من أشكاله الأولى عندما كان حقيقة معيشة . »<sup>(١)</sup> غير أن علم الأساطير يتجاوز ذلك كثيرا ليشمل أديان الإنسان القديم والحديث والمعاصر ، إنسان ما قبل عصر الكتابة وما بعده .

الأسطورة إلا حين تتحدد لشعائر هذه الأسطورة مكان خاص تؤدي فيه ، هو المعبود . .

لقد كان الإنسان الأول ، أو إنسان ما قبل عصر الكتابة ، يعيش الأسطورة في حياته اليومية ، ويؤدي الشعائر كلها أحس بحاجة اقتصادية واجتماعية ونفسية لأدائها . ونحن أنشئ المعبود وتحددت الأسطورة في نظرية لاهوتية متكاملة وأصبح لها رجال متخصصون ، هم رجال الدين أو الكهنة ، وأصبح هذا المعبود

والأسطورة في بدايتها الأولى هي أم الفنون . يستوي في ذلك المسرح والشعر والقصة والرقص والغناء والموسيقى والنحت والتصوير . فجميع هذه الفنون بدأت مع الأسطورة ، ومن العسير أن نحدد أيها أسبق في الظهور من الآخر ، ولكن من الممكن تحديد عملية انفصال هذه الفنون عن الأسطورة . فلقد كانت بعض هذه الفنون جزءاً من الأسطورة ، وبعضها الآخر جزءاً من الشعيرة المرتبطة بها . ولم تتسلخ هذه الفنون عن

فالكلمة هي القوة الكونية الأولى التي تعرفها الإنسان . ولقد أدركت كثير من الحضارات هذا . فقد كان لاهوت الإله المصري بتاح مختص بالخلق ، بالكلمة . ولم تتوقف الفلسفة اليونانية عند وضع الكلمة في إطار كون ، كما اتخذت الكلمة في الديانة المسيحية وضعاً خاصاً بها ، « في البدء كان الكلمة والكلمة كان عند الله وكان الكلمة الله »<sup>(٣)</sup> . وهذه أول كلمات إنجيل يوحنا ، وهي تتكون من ثلاث جمل في غاية الأهمية « في البدء كان الكلمة » ، « وهذه نفسها » الكلمة كان عند الله » ، وهذه أيضاً هي نفسها « كان الكلمة الله » . هذه الجمل الثلاث منطلق المسيحية كلها . وهناك محاولات كثيرة لرد هذه الكلمات إلى تأثير الفلسفة اليونانية ، وقد يكون هذا صحيحاً ، ولكن من غير أن يضاف إليه المعتقد الشعبي للمجتمع الذي كان يعيش فيه يوحنا . ففداسة الكلمة لم تكن بعيدة عن الأميين في ذلك الوقت . وعلى أية حال فإن الكلمة المقدسة التي احتفظت بقداستها في المسيحية لم تفقد هذه القداسة مطلقاً في أي عصر من عصور التفكير الإسلامي .

وهذه الكلمة - التي هي الأسطورة - بوصفها صوتاً أدخلت الواناً علة ، نُغِمت ، وصاحبها حركة إيقاعية وأدائية ، وانتهى بها الأمر إلى أن تُصَوَّر ملونة ومتحركة . ومن إيقاع هذا الصوت ولدت الشعيرة الأولى للمصاحبة للأسطورة . وهذه الشعيرة كانت الشعر الذي استلزم أن تصاحبه في عملية الخلق جميع الشعائر الأخرى . فميلاد الشعر هو ميلاد الدين وهو ميلاد جميع الفنون .

ويجدد لويس سبنس العلاقة بين الأسطورة والشعر بأن « بعض أشكال الشعر الأولى - وربما أنقأها - نتاج مباشر لحفقات من الانطباعات الطبيعية في ذهن الإنسان ، وعلى هذا فإن الشعر والأسطورة اثباتي من الطبيعة »<sup>(٤)</sup> . وهذا القول مقارب للصحة إلا في وضع الشعر منفصلاً عن الأسطورة ؛ فلقد كانا في البداية مرادفين لشيء واحد .

على أن بريسكوت يقف خالفاً لهذا الرأي ؛ فهو يرى أن الأسطورة « أدركت في العقل أولاً ، ثم جسدت وعبر عنها في النحت والشعر والملحمة والمسرحية ، ومن الخطأ اعتبار هذه الفنون - وعلى سبيل المثال الدراما - على أنها ذات أصل ديفي فقط . فالديابات الدرامية كانت ذات مرة أداة لعب للتسليّة وموسيقى وشعراً وعبادة - وربما كانت هذه العبادة في اللاشعور - في وقت لم يعرف شيء عن تمييزنا لها »<sup>(٥)</sup> .

نحوي هذه الفقرة ثلاث نقاط تحتاج إلى وقفة . أولاً أن الأسطورة أدركت في العقل ، وعبر عنها في النحت والشعر والملحمة . وإنه لمن الصحيح أن الأسطورة قد عبر عنها بهذه

هو المكان المخصص لأداء هذه الشعائر ، تمت عملية الفصل بين الأسطورة والقرن . وتدرجياً تمت عملية فصل أخرى كبيرة بين المعبد ومخارج المعبد وبين رجال الدين والعابدين . وأصبح للأسطورة فكر خاص بها وفلسفة معقدة إلى حد كبير لا يفهمها إلا الخاصة . وأدى ذلك إلى أن أصبحت الشعائر في معظمها غير مفهومة لجمهور العابدين . وهنا اتخذت بعض الشعائر تنسليخ عن المعبد لترضى احتياجات غير دينية لدى الناس . وليس معنى خروج هذه الشعائر من دائرة المعبد أن فقدوا المعبد ، فقد ظل المعبد محتفظاً بها بشكل من الأشكال ، وظلت شعائر دينية لها طابع مختلف عن الفن . ولقد احتوى المعبد في مصر القديمة وفي الهند المعاصرة وفي كثير من الأديان الحية الآن على هذه الشعائر دون أن يطلق عليها لفظ فن .

وبالنظر إلى الشعيرة الدينية ، وما تنسلخ عنها من فنون ، يمكن تحديدها بالشكل الآتي :

شعيرة مرتبطة بالأسطورة ← واقع ← مقدس  
في مقابل

شعيرة منسلخة عن الأسطورة ← خيال ← دنيوي  
ويعني آخر ، أنه حين انفصلت الشعيرة عن المعبد انقسمت إلى قسمين : قسم ارتبط بالدين ، وقسم خرج عنه . وما ارتبط بالدين فهو واقع وهو مقدس . وما خرج عن الدين فهو خيال وهو دنيوي . وهو فن ، وكل ما هو فن ارتبط بالخيال .

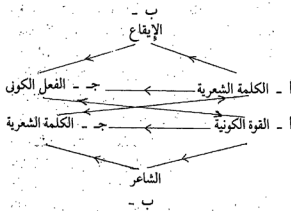
\*\*\*

ولقد كانت بداية الشعر مع الأسطورة : فالإنسان الأول في موقفه من الطبيعة ومحاولة أن يتوأم معها حاول أن يتحكم في نفعها وضربها ، بدأ تحكمه هذا بالكلمة . وعلاقة الكلمة بالأسطورة شيء مهم جداً في دراستها . لقد فسر رجلاً Re-glam الأسطورة بأنها « ليست شيئاً أكثر من كونها صيغة من الكلمات المرتبطة بالشعيرة »<sup>(٦)</sup> . وإلى أين ذهب إلى أبعد مما يذهب رجلاً إليه ، فالكلمة هي نفسها الأسطورة ، هذا إذا ما ارتبطت بالعقيدة . فالإنسان الأول رأى في الكلمة أول قوة حية Animism يستطيع بها أن يدفع أذى الطبيعة الحية والصامتة وأن يعيش معها في انسجام . وحين أدرك بتجربته أن المظاهر الطبيعية قوى كامنة فيها Mana ، لها القدرة على ضربه ، وكانت الكلمة ذاتها هي القادرة على التحكم في Mana أو الروح الكامنة في الأشياء فتتمتعها العمل ضده ، لم تتغير قداسة الكلمة . وحين تطور تفكير الإنسان ليحدد معنى الألوهية ظلت الكلمة الصادرة عن الإله لها قداساتها . وعلى هذا فمن المنسّق أن تكون كلمة أسطورة مشتقة من لفظ Mythos التي كانت تعني المنطوق عند اليونان .

إيقاع خاص بها . هذا الإيقاع يحاكي الطبيعة - في جانب منه .  
وحين نتأمل أصوات الطبيعة ، من أجل هذه الأصوات إلى  
أنكرها ، نجد لها إيقاعاً محدداً واضحاً . وكذلك أصوات  
الحيوانات لا فرق في ذلك بين البلب والبومة . ولقد حاكي  
الإنسان هذه الإيقاعات لا مجرد محاكاتها وإنما ليتحكم في الطبيعة  
ويتجاوزها بالتأثير فيها .

وبذلك أصبحت الكلمة مؤثراً ، وأصبح الفعل في الطبيعة  
استجابة لها ، وكان الإيقاع هو الواسطة في عملية التأثير . غير أن  
الإنسان الأول لم يستمر في استخدام الكلمة إنما ، وإنما تخطاها  
ليجعل الكلمة منطوق الإله . فالكلمة تحولت من كونها مؤثراً  
إلى كونها استجابة ملتقبة مع الفعل ، أو هي الفعل الذي يتحكم  
في الفعل ، وأصبح المؤدى هو نفسه الكاهن أو الساحر داخل  
المعبد ، وتحدد استخدام الكلمة في لحظات أو مواسم معينة .  
ووجد أيضاً مؤد آخر للكلمة ، يتلقاها عن الآلهة خارج المعبد ،  
ومكانه بين الناس لا يرتبط وقت تلقيه للكلمة أو إلقائها بوقت  
خاص ، هذا المؤدى هو الشاعر . فالفضل بين الشاعر والكاهن  
في هذه المرحلة هو فصل وظيفي . فكلاهما يتلقى الوحي وكلاهما  
يتكلم لغة أسرار ، غير أن مكانها مختلف ، أحدهما في المعبد  
والآخر خارجه .

ويمكن تصوير التأثير (أ) والوسيط (ب) والاستجابة (ج)  
وعملية تغيير الاستجابة لتكون تأثيراً في الشكل التالي . وبه  
تتضح المقابلات بين المؤثر والمحول إلى استجابة والاستجابة وتحولها  
إلى مؤثر . وسيكون متواتراً استخدام (أ) بدلاً من التأثير ،  
و (ب) بدلاً من الوسيط ، و (ج) بدلاً من الاستجابة :



ولقد ارتبط دور الشعر بالوحي في معظم الحضارات . لقد  
كان الشاعر اليوناني يتلقى الوحي من الآلهة ، وكانت كلماته  
كلماتها ؛ فقد كان الشاعر اليوناني يبدأ قصيدته بـ «غنى غنى  
ربات الشعر»<sup>(١)</sup> ، ناسبا كلماته إلى الآلهة معترفاً بأنه ليس أكثر  
من وسيط . وحين يبدأ شاعر السيرة الشعبي العربي غنائه يبدأه  
بالصلاة على النبي في صيغة مكررة «يا مشتاق ع النبي صلى»

الفنون ، ولكن للشعر خاصية أخرى مهمة هي أنه كان تعبيراً  
عن الأسطورة كما كان هو الأسطورة أيضاً . وأما الأمر الثاني فهو  
أنه من الخطأ اعتبار هذه الفنون ذات أصل ديني ، وأن بدايات  
المسرح تمت أداة لعب وتسلية ، وشاركت فيها الموسيقى والشعر  
والعبادة . ويجاول بريسكوت فصل هذه الفنون بعضها عن  
بعض ليربطها بالعب والالتسلية مع أن كل أفعال الإنسان  
ارتبطت منذ بداية إدراكه للوجود بالأسطورة ؛ فالإنسان القديم  
يفرق بين اللعب والدين . والكلمة حينما استخدمت للعب لم  
تخرج عن حدود الأسطورة ؛ فالكلمة المسلمة لم تخرج عن هذا  
الارتباط مطلقاً ، إذ ليس من المفروض على الإنسان أن يستخدم  
كلمة أو حركة قد تؤدي إلى إثارة الطبيعة ضده . وحين يغنى  
الإنسان لنفسه أو للآخرين أو لماشيته فإنه يختار الفاظ ولا يخرجها  
عن نطاق الأسطورة . وحين تهدد الأم وليدها لتسلية قبل نومه  
فإنها تستخدم كلمات مرتبطة بالأسطورة ، وهي تعلم قدرة هذه  
الكلمات على أن تحفظ ابنها ، وتدفعه إلى النوم ، وتعيده إلى  
الحياة مرة ثانية بعد نومه . إن هذه الكلمات إن هي إلا رقى ،  
وطبيعتها الأساسية حفظ الطفل . أما الأمر الثالث وهو أن العبادة  
التي صاحبت المسرح ربما كانت في اللاشعور فليس هناك شيء  
يوصف باللاشعور في الفعل الإنساني ، وإنما هناك مؤثر تتبعه  
استجابة . ولقد قامت الطبيعة في حياة الإنسان بدور المؤثر .  
فالتطبيع أثرت على الإنسان فكانت الاستجابة هي الأسطورة .  
غير أن الاستجابة لا تستمر استجابة فقد تتحول بدورها إلى مؤثر  
يؤدى إلى استجابة أخرى . ولقد تحولت الأسطورة إلى مؤثر أدى  
بدوره إلى استجابة . وكانت الاستجابة هي الشعائر ، وتحولت  
الشعائر إلى مؤثر . وكانت الاستجابة هي الفن . حلقة التأثير  
حلقة دينامية لا تنتهي إلا بتوقف المؤثر أو تحول له إلى رافد آخر .  
أما عملية اللاشعور فهي عملية معقدة لا تفسر الفعل ورده .  
وتحول الكائن الإنسان إلى كائن عاجز يتحرك إزاء المؤثرات بغير  
وعى منه . وهذا غير صحيح . ومحاولة دراسة اللاشعور في  
الحضارة الإنسانية هي محاولة إبعاد الوعي وإخراجه عن دائرة  
النفوذ في عملية التغيير التي قام بها الإنسان في حركته لتطويع  
الحضارة . ولذلك فإننا لا نملك إلا أن نرفض تلك الفكرة التي  
تناقش العلاقة بين العبادة والمسرح ، والتي تفترض أن اللاشعور  
هو الطريق الذي أدى إلى إقام العبادة من خلال المسرح . ويمكن  
تصحيح موقف بريسكوت بأن البداية الشعرية كانت بداية  
الأسطورة أيضاً ، وكانت بمصاحبة الموسيقى والملاحمة  
والمسرحية ، وبها جميعها أصبحت الأسطورة عبادة متكاملة .

لقد احتفظ الشعر حين انتسج عن المعبد بعلاقته بالأسطورة  
« فكل لغة شعرية تبدأ بكونها لغة أسرار . بمعنى خلق عالم  
شخصي ، عالم متعلق على نفسه تماماً »<sup>(٢)</sup> . وكل لغة شعرية لها

للجزيرة العربية . فمنذ أن اتصل اليهود بالحضارة الفارسية تغير موقفهم من الخير والشر ، وتقبلوا ثنائية الفرس ، فجعلوا الله مرادفا للخير وقرنوا الشر باللاك الساقط وهو الشيطان . ولقد تقبلت المسيحية أيضا هذا المفهوم عن الشر ، غير أن عالم الجن والشياطين اختلط في الجزيرة العربية بالخير والشر . وأصبح عالم الجن والشياطين عالما متداخلا يعيش في واقع حياة العرب معيشة تامة . وكانت للجن قداستها في حياة العرب حتى إن آفاتهم اختلطت فيها بالجن والملائكة<sup>(٩)</sup> ؛ لذا لم يكن غريبا أن يختص الجن والشياطين بالشعر جيله ورثته يوحون به إلى الشعراء ، وإن كان هذا النوع من الجن لا دخل له بمسألة الألوهية ، كما أنه لم يصل إلينا ما يثبت أنهم عبدوا الجن المختص بالإبداع .

ولقد أصبح في حكم المعتقد الشعبي الراسخ ربط الجن بالخلق الشعري . ولم تنكر رواية من الروايات التي رويت عن علاقة الشعراء بالجن في عملية الإبداع هذا . وامتلات كتب الأدب العرب بحكايات عن هذه العلاقة . ولقد حدد أبو العلاء المعري ، وهو من شعراء القرن الخامس الهجري ، موقف العرب من هذا .

وكان أرباب الفصاحة كلما وأوا حسنا عدوه من صنع الجن<sup>(١٠)</sup> وقد أكد الجاحظ ، وهو قريب عهد بالفترة التي تحدثت عنها ، أن العرب «يزعمون أن مع كل فعل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر»<sup>(١١)</sup> .

كما خص العرب الشعر الجيد بجنى يسمى الموير ، وخصوا الرديء بجنى آخر يسمى الموجل . ويبدو أن المير والموجل كانا اسمين لمجموعة من الجن ، اختصت بمجموعة بالجيد وأخرى بالرديء ؛ فإن اسم الموير والموجل لم يذكر إلا في قصة واحدة مروية عن الفرزدق .

ولقد تحدث من خلال الشعر الذي يروي عن العصر الجاهلي أن الشعراء لم يكونوا أكثر من وسطاء في عملية الخلق . وتقبل الشعراء ذلك عن قناعة بحقيقته :

إن امرؤ تابعى شيطانيه  
أخيه عسرى وأخنيه  
يشرب من قعبي وقد سقانيه  
فالحمد لله الذي أعطانيه<sup>(١٢)</sup>

ولا يتوقف الأمر بالعرب عند هذا الحد فهم كما حددوا أسماء الشعراء فإنهم حددوا أيضا أسماء مانحهم الشعر . فلاظ بن لاحظ شيطان امرئ القيس<sup>(١٣)</sup> ، وهيد هو شيطان عبيد بن الأبرص ، وهادر هو صاحب زياد الذبياني الذي استبغته<sup>(١٤)</sup> . وكان أهم شيطان استرعى الانتباه وكثر ذكره في كتب الأدب هو

أو «يا مسدك» بالي تصل على النبي» وبنها بـ «أعشق جمال المصطفى محمد تصل عليه» . فهو يبدأ الملحمة ببدء إلى جمهوره يقصد منه التنبيه ، مستخدما لفظ المنادى «مشتاق» ، أو «مسدك» ؛ ففي أحدهما يخاطب بحسه المؤمن ، ويطلب منهم بعد ذلك الصلاة على النبي ، وفي الثاني يتحول النداء إلى دعاء بالمساعدة للمستمعين إذ استجابوا للشرط الذي يضعه وهو الصلاة على النبي . ثم ينهي روايته بفعل مضارع بصيغة المفرد «أعشق جمال النبي» وفيه يجدد إيمانه بحب المصطفى ، يتبعه بعد ذلك بفعل مضارع في صيغة المتكلمين «تصل عليه» ، يقولها بلسانه ولسان المستمعين ، وهو يعنى أنهم جميعا - وهو معهم - قد استجابوا لطلبه الأول . والشاعر الشعبي لا يبدأ روايته وينهيها بهذه العبارات ليحبذ الجمهور نحوه ويشد انتباهه . لا يقول فقط ، وإنما يستمد العموم من الرسول حتى يمدّه بالطاقة التي تعينه في مهمته الشعرية . فالرسول في المعتقد الشعبي مصدر من مصادر المعرفة . ولا ينكر كثير من الصوفية دور الرسول في المعرفة الدلنية . وليس غريبا أن يذكر ابن عربي أن الرسول أملاه كتابه «فصوص الحكم» ، كما أنه ليس غريبا أن يعد هذا الكتاب عند بعض المتصوفة من آثار ابن عربي الكتاب الثاني بعد القرآن . فالقرآن هو الكتاب الأول على النبي ، أما الفصوص فهو الكتاب الصادر عنه<sup>(١٥)</sup> .

\*\*\*

والشعر العربي ليس بدعا بين الفنون الشعرية الإنسانية . فقد ارتبط بالأسطورة أيضا إلى حد كبير . والشعر الذي وصل إلينا من العصر الجاهلي وصل إلينا مكتملا لا تعرف بداياته على التحديد . وما بين أيدينا تم فيه الفصل بين كل من الكاهن والساحر والشاعر ، وتجددت وظيفة كل منهم ، وانفصلت عن بعضها البعض . إلا أن أدواتهم جميعا ، وهي الكلمة ، ارتبطت بالأسطورة ارتباطا تاما . وسمى كلام الكاهن بسجع الكهان ، وكلام الساحر بالرقى ، وكلام الشاعر بالشعر .

وظلت الكلمة الشعرية مقدسة ، حتى إن القول المتواتر بأن المعلقات العشر أو السبع سميت معلقات ، لأنها علقت على أستانر الكعبة له معنى كبير فيها يختص بقداسة الكلمة الشعرية . وهذا الخبر سواء أكان صدقا أم مجرد قص يفسر التسمية ، فإن وجود القصة نفسها يؤكد أن الكلمة الشعرية لم تفقد قداستها عند العرب وارتباطها بالقوى الكونية . ولم تكن الكعبة إلا مركز القوى الكونية ؛ فهي بيت الله وبيت آله العرب جميعا . غير أن الشعر نفسه لم يرتبط بالإله الكوني الأكبر ، وإنما ارتبط بالجن . وهذا في حد ذاته تطور في مفهوم الخلق الشعري يختلف عن مفهوم الخلق الشعري عند اليونان ، يمكن رده إلى تطور مفهوم الإله في منطقة الشرق الأوسط كله ، وهي مناطق الحدود المتاخمة



قلت : نعم . قال : من سمية التي تنسب بها ؟ قلت : لا أعرفها ، وإنما هو اسم ألقب في روعي . فننادى : باسمية ، اخرجي . وإذا جارية خماسية قد خرجت فوفقت وقالت : ما تريد يا أبت ؟ قال : أنشدني عمك قصيدتي التي مدحت فيها قيس بن معد يكرب ونسبت بك أوما . فاندفعت تشد القصيدة حتى أتت على آخرها لم تحرم منها حرفا . فلما أتمتها قال : انصرفي . ثم قال : هل قلت شيئا غير ذلك ؟ قلت : نعم ؛ كان بيني وبين ابن عم لي يقال له يزيد بن مسهر يكنى أبا ثابت ما يكون بين بني العم فهجاء فهجوته . قال : ماذا قلت فيه ؟ فقلت :

ودع هريرة إن الركنب ميرمحل

وهل تطيق وداعا أيها الرجل

فلما أنشدته البيت الأول قال : حبسك ، من هريرة هذه التي نسبت فيها ؟ قلت : لا أعرفها ، وسبيلها سبيل الذي قبلها . فننادى : يا هريرة . فإذا بجارية قوية السن من الأولى خرجت فقال : أنشدني عمك قصيدتي التي هجوت فيها أبا ثابت يزيد بن مسهر . فأنشدتها من أوما إلى آخرها لم تحرم منها حرفا . فسقط في يدي وتحيرت وتشتت رعدة . فلما رأى ما نزل بي قال : ليخرج روعك يا أبا بصير ، أنا هاجسك مسحل بن أئانة الذي ألقب على لسانك الشعر فسكنت نفسي ورجعت إلى . وسكن المطر فدلوا على الطريق وأران سمت مقصدي وقال : لا تعج بينا ولا شمالا حتى تقع ببلاد قيس<sup>(١٦)</sup>

والقصة حركة دينامية بين الشاعر ومسحل من ناحية وبين مسحل والشاعر . الشاعر هنا يبدو مسلوبا بينما مسحل هو الشاعر الفحل القوي القادر . ومسحل هنا هو المسيطر على صاحبه يبدو إحساسه العاطفي به بينما يتوقف الأعشى مسلوبا أمامه . وينتهي الموقف بتحديد نوعية هذه العلاقة وأنا هاجسك مسحل بن أئانة الذي يلقي على لسانك الشعر . وهذه القصة لا تخفى دون أن تترك أثرا في الأدب العربي بل تتبعها قصة أغرب وكأنا لتؤكد هذه العلاقة .

وتنسب هذه القصة لأحد الصحابة ، هو عبد الله البجل ، وتحاول أن تبين لي أي مدى كانت العلاقة بين الأعشى ومسحل صحيحة ، ويمكن الانطلاق منها لتأكيد وجود أمثال هذه العلاقة بين الشعراء والجن . وقال : سافرت في الجاهلية فأقبلت على بعيري ليلة أريد أن أسقيه ، فجعلت أريده أن يتقدم ، فوالله ما تقدم ، فتقدمت فدنوت من الماء وعقلت ، ثم أتيت الماء ، فإذا قوم مشوهون عند الماء فقعدت . فبينما أنا عندهم أتاهم رجل أشد تشوها منهم فقالوا : هذا شاعرهم . فقالوا له : يا فلان ، أنشد هذا فإنه ضيف . فأنشد :

ودع هريرة إن الركب ميرمحل

مسحل السكران بن جندل صاحب الأعشى . ولقد حدد بوضوح دوره في خلق شعره :

وما كنت ذا شعر ولكن حسبتي  
إذا مسحل يبدي لي القول أنسطق  
شريكنا فيما بيننا من هواة  
صفيان إنسي وجن موثق  
يقول فلا أعيأ بشيء أقوله  
كفاني لا عى ولا هو أخرق<sup>(١٧)</sup>

إن فخر الشاعر بحسن اختيار مسحل له واضح ؛ فالجن لا تختار صاحبها إلا إذا كان ذكيا يحسن نقل ما يقولون .

ولا غرو أن يكون الأعشى مدينا لهذا الجن بمقدرته الشعرية الفائقة معترفا له بهذا الفضل :

حبان أخى الجنى نفسى فداؤه

بأنيس جياش من الصدر حصرم<sup>(١٨)</sup>

والأعشى لا يتوقف عند هذا الحد ، بل يذكر أنه كان يدعو له كلما أراد أن يقول شعرا لأنه لا يستطيعه بفرده . ويتم عملية الخلق باستدعاء صاحبه مسحل :

دعوت خليلي مسحلا ودعوا له

جهنم جلدعا للهجين المسلم<sup>(١٩)</sup>

وهذه الأبيات التي تحدد العلاقة بين مسحل والأعشى ليست مجرد أبيات تعبر عن علاقة الأعشى الفنية بمسحل ، وإنما تعبر أيضا عن علاقة عاطفية بينهما تقوم أساسا على معرفة الأعشى الكاملة بمسحل . ولقد روى في القصص التي تروى عنه أنه التقى بمسحل . وحدث الأعشى عن نفسه قال : خرجت أريد قيس بن معد يكرب بحضرموت ، ففضلت في أوائل أرض اليمن ؛ لأنني لم أكن سلكت هذا الطريق من قبل ، فأصابني مطر فرميت ببصري أطلب مكانا ألقأ إليه ، فوقعت عيني على خباء من شعر ، فقصدت ، وإذا أنا بشيخ على باب الخباء ، فسلمت عليه فرد على السلام ، وأدخل ناقتي خباء آخر كان بجانب البيت ، فحططت رحلي وجلس . فقال من أين أنت ؟ وأين تقصد ؟ قلت : أنا الأعشى ، أقصد قيس بن معد يكرب . فقال : حيّاك الله ، أظنك امتدحت بشعر . قلت : نعم . قال : فأنشدني . فابتدأت مطلع القصيدة :

رحلت سمية غدوة أجماها

غضبنا عليك فما تقول بدماها

فلما أنشدته هذا المطلع منها قال : حبسك ، أهذه القصيدة

لك ؟

عبر، ومن هذا المكان يمنع الجن البشر إبداعاتهم ويختصون من يريدون منهم ليكونوا واسطتهم إلى الناس . وأصبح اسم عبقرى لدى العرب دليل المهارة في الإبداع والخلق فإن العرب إذا أرادوا شيئا جيدا قالوا عبقرى كأنه من عمل الجن إذ كانت الإنس لا تقدر على مثله . ثم كثر ذلك حتى قالوا سيد عبقرى وظلم عبقرى<sup>(٣٣)</sup> وأصبح يقال للقوم إذا ذكروا بالشدة كأنهم جن عبقرى<sup>(٣٤)</sup> . ولقد قيل الكثير عن أصل كلمة عبقرى ، فقال ابن سيده : «وعبر قرية يوشى فيها الشباب والبسط فثابها أجود الثياب ، فصارت مثلا لكل منسوب إلى شيء رفيع ، فكلمنا بالغوا في نعت شيء مثناه نسبوه إليه ، وقيل إنما ينسب إلى عبقرى التى هى موضع الجن . وقال أبو عبيد ما وجدنا أحدا يدرى أين هى هذه البلاد ومتى كانت»<sup>(٣٥)</sup> . وهذا الاضطراب في عارلة معرفة أصول كلمة عبقرى مرده إلى تلك القوة التى أحيطت بها الكلمة حتى دخلت الإطار الكونى ، فأصبح هناك اعتقاد عام بأنها «موضع بالبادية تزعم العرب أنه كثير الجن أو أنه من أرض الجن»<sup>(٣٦)</sup> . هذا المكان ، مع ارتباطه بكل ما هو خارق للعادة ، ارتبط بعالم الشعر ارتباطا كبيرا ، وأصبح من الطبيعي أن يكون موطن الجن الخالقة للشعر . وقامت عبقرى في المجتمع الجاهلى مقام الألوأب في المجتمع اليونانى وأصبحت تقف في مقابلها .

وعلى هذا فقد تكاملت صورة الخلق الشعرى عند العرب مرتبطة بالأسطورة ولم يكن يشذ عن ذلك خبر واحد يمكن أن يغير من هذه الصورة . فالجن هو المؤثر في عملية الخلق ، والشعر استجابة لهذا المؤثر ، ولا يتبدى دور الشاعر أن يكون وسيطا في عملية الخلق .

وتصبح الصورة كالتالى :



ولقد حاول أحد النقاد أن يفسر ارتباط الجن بالشعر بشكل عقلانى وأن وليس له معنى سوى الرمز<sup>(٣٧)</sup> . والرمز مصطلح

فخرجت متحيرا إلى باب الدار ، فوجدته مغلقا ، فسالت الباب عن الشيخ الذى خرج ، فقال : أى شيخ ؟ والله ما دخل عليك أحد . فرجعت لأناملى أمرى فإذا هو قد هفل لى من بعض جوانب البيت : لا بأس عليك أبأ إسحاق ، أنا أبو مرة إيليس ، وقد كنت نذيتك اليوم فلا تزعج .  
الاصفهانى . المرجع السابق . ص ٢٣١ - ٢٣٥ .

ولا يجب أن يُظن أن هذه صورة ثابتة للشيطان ، وإنما اتخذ عدة صور . ومرد ذلك إلى قدرته على التجسد والتغير من حالة إلى حالة ، فالعملية هنا أدركت في العصر العباسى على أنها عملية إتيام .

فلا والله ما خرم منها بيتا واحدا حتى انتهى إلى هذا البيت :

تسمع للحلى وسواسا إذا انصرفت

كسا استعسان يسريح عشرق زحل

فأعجب به فقلت : من يقول هذه القصيدة ؟ قال : أنا . قلت : لولا ما قلت لأخبرتك أن عشى بنى ثعلبة أشد فيها عام أول بنجران . قال : فإذن صادق . أنا الذى ألقيتها على لسانه وأنا مسحل صاحبه ، ما ضاع شعر شاعر وضعه عند ميمون بن قيس<sup>(٣٨)</sup> . والعلاقة ما زالت مستمرة بين الشاعر ومسحل لم تتوقف ، وإعجاب مسحل برجله أو رايوتيه إعجاب واضح ، فأكثر ما يمكن أن يمدح به صاحبه أنه «ما ضاع شعر شاعر وضعه عند ميمون بن قيس» . فإن دور الأعشى لا يزيد عن كونه حامل هذا الشعر أو رايوتيه الجنى .

وترجع قيمة الرواية إلى أنها تنسب للشياطين القبح والدمامة ، فكلمنا ازداد الشيطان فحولة ازداد قبحا . وهذه الصورة ليست غريبة على الشيطان الذكر<sup>(٣٩)</sup> ، فإنه حتى هذا العصر كان مشهورا بهذه الصورة . ولقد وصفه القرآن على أنه صورة للتشويه والقبح تبعث على الفرع حين يصف شجرة الزقوم «وذلك خير نزلأ أم شجرة الزقوم» إنما جعلناها فتنة للظالمين . إنما شجرة تنحرج في أصل الجحيم» طلعها كأنه رؤوس الشياطين<sup>(٤٠)</sup> . ولم يحاول القرآن أن يغير فكرة العرب عن صورة الشيطان . وقد أجمع العرب على «ضرب المثل بقبح الشيطان حتى صاروا يصفون ذلك في مكانين أحدهما أن يقولوا : هو أقبح من الشيطان ، والوجه الآخر أن يسمى الجميل شيطانا على جهة التطير به ، كما تسمى الفرس الكريمة شوهاء والمرأة الجميلة صاه ، وقرنائه ، وخنساء ، وحرباء وأشباه ذلك على جهة التطير به»<sup>(٤١)</sup> . وليس معنى هذا أن هذه الصورة قد استمرت ، فقد عدلت هذه الصورة في العصور التالية .

\*\*\*

وإذا كان العرب قد حددوا علاقة الجن بالشاعر وكذلك صورة فلم يبق إلا أن يتحدد مكان إقامته . كان هذا المكان هو

● لم يعد الشيطان في العصر العباسى مثلا للقبح والدمامة فقط ، وإنما أصبح أيضا مثلا للجمال والملاحة . فقد ذكرت قصص تؤكد هذه الفكرة . ولقد روى عن إسحاق بن إبراهيم الموصلى عن أبيه أنه بينما كان في مجلسه في بيته ، وقد أمر ألا يدخل عليه إنسان ، إذا بشيخ فى هيئة وجمال وعلى رأسه قلنسوة ويديه عكازة مطعمة بالفضة أخذ يعلمه الغناء الماخورى الذى اشتهر به ، يقول الموصلى : ثم غاب من بين عيني ، فازدتمت لذلك وقمت إلى السيف جردته وغدوت نحو أبواب الحرم فوجدتها مغلقة فقلت للجوارى : أى شيء سمعتن عتبى . فقلن : سمعنا أحسن الغناء ، لم نسمع قط أحسن منه .

ابنا من أبنائها قد اتصلت أسبابها بقوى ما وراء الطبيعة دون أن يجده حاجز يبعده عن المجتمع كما حدث للساحر والكاهن في المجتمع العربي . وهو يستخدم هذه القوى لمصلحة قبيلته ؛ فيحصى أعراسهم ويطلب عن أحسابهم ويخلد مآثرهم ويشيد بذكرهم بالكلمة المقدسة .

ومع أن فرحة القبيلة بظهور شاعر منها كانت تفوق فرحتها بظهور كاهن فيها أو ساحر ، فإن هناك حزنا يقابل هذه الفرحة من أعضائها ؛ لذا كان إطلاق كلب الجن على الشاعر محاولة للنبذ من الشاعر المعادي لها ، حتى أصبحت هذه الكلمة متواترة ؛

وقد هرت كلاب الجن منا  
وشد بنا قشادة من يلينا

وهذه الصورة من ارتباط الشعر بالأسطورة باقية دون تغيير عند ظهور الإسلام . لذا فإن العرب عكسوا على محمد ﷺ مفهومهم عن الإبداع الفنى حين تحدث بالقرآن الكريم في دعوته للإسلام .

لقد جاء النبي بدين جديد ، وهذا لا يدعو للوقوف معه أو ضده . فهو زعم يمكن أن يبرر فيقبل أو يرفض دون إثارة لأحد ، ولكنه جاء ببيئة على ما يقول وهي معجزة نبوته أى القرآن الكريم . وكان عليهم أن يأخذوه بجديته ، لأنه جاء لهم بالكلمة وعليهم أن يفسروا ( من هو ؟ ) إن رفضوا نبوته ، وعليهم أن يضعوه مع أولئك الرجال الذين ارتبطوا بأذهانهم بقوى ما وراء الطبيعة وهم المجنون والساحر والكاهن والشاعر .

ولقد نسب الجنون أيضا إلى الجن وارتبط به حتى في الكلمة ، جن وجنون ومجنون . فالمجنون مصاب بمس من الجن . ولكن عمداً بالصورة التي عرفوها لم يكن ذلك المصاب بمس من الجن ، فشرط الممسوس من الجن غير متوافرة فيه . ولم يكن محمد ساحراً فهو لم يدع القدرة على التأثير في الطبيعة والتحكم فيها . كما أنه لم يكن كأهنا فهو لم يدع سدائنه لإله من أفئتهم ، بل إن الدين الإسلامي رفض الكهانة تماماً . لم يبق إذاً إلا أن يكون محمد شاعراً يستمد كلمته من قوى ما وراء الطبيعة ، فمنحه الكلمة . غير أن هناك خلافاً كبيراً بين محمد والشعراء يتحدد في ثلاثة أشياء :

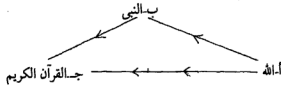
أولاً : أن ما يقوله محمد ﷺ يختلف كثيراً عما يقوله الشاعر . الشاعر يقول الشعر والنبي يقول القرآن . وللشعر قوانين خاصة في شكل خاص ببيئة القصيدة الشعرية وإيقاع خاص يختص بالوزن والقافية . ولقد عرف العرب هذه القوانين دون أن يسجلوها ، ومن يلتزم بهذه القوانين فهو الشاعر . وهذه القوانين نفسها تخرج القرآن الكريم عن أن يكون شعراً كما تخرج النبي عن دائرة الشعراء .

حديث في الفن ، والعرب لم يفصلوا بين الرمز والواقع ، وخاصة في مسألة الاعتقاد . ويستحسن التنبيه هنا إلى أن الرمز والعقيدة لا يلتقيان . فاللؤم لا يرمز في عقيدته إذاً يعبر عنها تعبيراً مباشراً فهو ليس في حاجة إلى الرمز . لقد استخدم الإنسان الحديث الرمز في الأسطورة لأنه لا يؤمن بالأسطورة ، فهو يستخدم الأسطورة كرمز لسببين ، أولهما : أن اللغة التي يستخدمها لا تعد قادرة على أن تمتص شعرة القدرة على التعبير عن نفسه ، فهو يعود بلغة الشعر مرة ثانية إلى لغة الأسرار . وفي هذه الحالة فهو يكلم نفسه أكثر عما يكلم جمهوره لأن القصيدة تعنى شيئاً بالنسبة لقارئها يختلف عما تعنيه بالنسبة إليه . أما الأمر الثاني : فهو عجزه عن مواجهة القوى السياسية السائدة في مجتمعه ، فيحول الأسطورة إلى رمز يعبر من خلاله عن كل ما يريد أن يقول في الواقع . وهذا يختلف تماماً عن الإنسان المؤمن الذي يتحدث عن إيمانه ؛ فكل ما يقوله هو صدق ، وهو واقع بالنسبة إليه ومن ثم فهو ليس في حاجة إلى استخدام الأسطورة كرمز بالمعنى المعاصر للرمز . ولا يصبح للرمز مكان في شعر العقيدة طالما أن الشاعر لا يخاف على نفسه حين يعبر عنها . لقد استخدمت قصص الجن بعد ذلك كتعبير عن الرمز في العصر العباسي إما للسخرية أو للخوف من قول الحقيقة ، وكان استخدامها عند غير المؤمنين بها . ومن المستحسن أن لا نتخذ مصطلحاً نقدياً حديثاً ونطلقه على عصر آخر دون معرفة الظروف التي أدت إلى إطلاق المصطلح في العصر الحديث بالمقارنة إلى الظروف المماثلة في العصر الآخر .

لقد كان العربي يخشى الهجاء ويجب المدح . ومرد خشيته من الهجاء إنما يرجع إلى تأثير الكلمة المرتبطة بقوى ما وراء الطبيعة وهي قوى الجن والشياطين . فالكلمة السبابة مجلبة للفرع والشر وعامل شؤم ، بينما الكلمة المادحة عامل تفاؤل ومجلبة للخير . وبناء على ذلك فإنه من الطبيعي أن يتحول ذلك إلى إحساس عام يدفع إلى كره الهجاء وحب المدح . وهذا ما جعل دور الشاعر في المجتمع العربي أخطر من دور العراف والساحر والكاهن . فلقد ارتبط الساحر بالشيطان ، ولكن دوره كان محدوداً ، كما ارتبط الكاهن بالإله ، وكان دوره أيضاً محدوداً بمعبوده الخاص وتأثيره . وتأثير الساحر والكاهن محدود بعالمها الضيق لا يتعداه إلا إلى المؤمنين بقدراتهما . أما تأثير الشاعر فهو أوسع وأبعد بكثير ، فإن كلمته يتسع تأثيرها ليشمل المجتمع كله . ومن هنا كانت فرحة القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر وأتت القبائل فهتأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعراسهم ، وذب عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم ، وكانوا لا يهتثون إلا بغلام يولد ، أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج<sup>(٢٨)</sup> .

وما ذكر ابن رشيقي لا ينفي أن اهتمام القبيلة كان نابعاً من أن

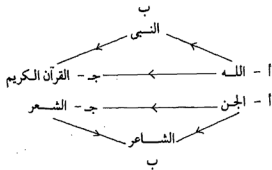
وخمس من هذه الآيات مكية ، كان هدفها الدفاع عن القرآن الكريم ضد اتهامات العرب والتأكيد على أنه وحى من الله يلقى على النبی ولا دور له فيه إلا أنه وسيط يتلقى الكلمة فيقولها بأمانة كما توحى إليه .



وذلك موقف جديد من القرآن يقابله موقف قديم لهم من الشعر ، وهذا أدى إلى ثلاث مقابلات :

- أ - الله العظيم ————— في مقابل ————— الجن
- ب - النبي ﷺ ————— في مقابل ————— الشاعر
- ج - القرآن الكريم ————— في مقابل ————— الشعر

وتصبح الصورة كالآتي :



إذن فالقرآن والشعر يلتقيان في أنها وحى ، ولكنها يختلفان في أن القرآن من الله والشعر من الجن . وهذا أدى إلى تحديد صفة كل منهما ؛ فقد أصبح القرآن بذلك مقدسا بينما أصبح الشعر دنيويا .

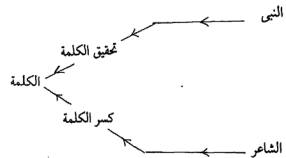
ويحدث ثبات مطلق في رؤية القرآن وقداسته بينما لا يستمر الأمر طويلا مع الشعر . فالآية الكريمة التي تحدثت عن الشعراء وغوايتهم لم تقفل الباب أمام الشعر والشعراء ، فلقد انتهت باستثناءه وإلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا (٣٦) . وقد فتحت هذه الآية الطريق لموقف جديد من الشعر حين هاجر النبي إلى المدينة . وأصبح للشعراء دور جديد ومقدس في واقع حياة المدينة الجديد . وهنا يعرف الرسول الشعر « إنما الشعر كلام ، فمن الكلام خبيث وطيب » (٣٧) . وبذلك ينقسم الشعر في الرؤية الإسلامية إلى قسمين متقابلين قسم طيب في مواجهة قسم خبيث . وحين استخدمت قريش الشعر في هجاء الرسول قال

ثانيا : تختلف شخصية محمد عن شخصية الشاعر اختلافا كبيرا ؛ فمحمد صاحب دعوة أكثر ثباتا واستقرارا ؛ يؤمن بما يقول ، بينما شخصية الشاعر متقلبة غير مستقرة ، تؤمن وقد لا تؤمن بما تقول . هذا فضلا عن أن النبي يفعل ما يقول بينما الشعراء يقولون ما لا يفعلون . فهما متقابلان متضادان .

محمد : يعيش مرتبة القول وتحقيق المثال .

الشعراء : يعيشون مرتبة القول وكسر المثال .

هم لا يلتفتون إلا في أداة التعبير وهي الكلمة :



ثالثا : موضوع الشعر يختلف عن موضوع القرآن الكريم . إذ إن للشعر موضوعاته المحددة التي يتطرق إليها الشاعر ، وتعيش في إطار التقاليد الاجتماعية ، أما القرآن فهو يحمل دعوة جديدة تنذر بإفلاق كيانهم وجمعهم كله .

ولقد وقف القرآن الكريم ضد فكرة أن يكون محمد شاعرا ، أو أن يكون ما يقوله شعرا . لقد استخدم القرآن الكريم كلمة شاعر وكلمة شعراء وكلمة شعر . وذكرت كلمة شاعر أربع مرات ، ثلاث منها على لسان المشركين :

« بل قالوا أضغاث أحلام ، بل افتراء ، بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون » (٣٨) . وفي الآية الثانية « ويقولون إنا لتاركونا أفتنا لشاعر مجنون » (٣٩) . وفي الثالثة « أم يقولون شاعر تتريص به ريب المنون » (٤٠) . وفي الرابعة ينفي القرآن الكريم أنه قول شاعر « وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون » (٤١) .

وذكرت كلمة شعر مرة واحدة لتنفى عن الرسول الكريم أن يكون على علم به ، وترفع به عن هذه المعرفة فيصف ما يقوله الرسول « إن هو إلا ذكر وقرآن مبين » (٤٢) .

أما كلمة شعراء فلم ترد إلا مرة واحدة في معرض تحديد موقف الإسلام من الشعراء « والشعراء يتبعهم الغاؤون » ألم تر أنهم في كل واد يهيمون « وأنهم يقولون ما لا يفعلون » إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي مقلب ينقلبون (٤٣) .

كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا  
أنيس ولم يسمر بمكة سامر

قد آمن بالله واليوم الآخر قبل أن يبعث النبي (ﷺ) . وطبعي أن يؤدي هذا إلى أن تستمر فكرة الخلق الشعري مرتبطة بالجان بعد الإسلام ، فإن الجن سيقون أصحاب الإبداع الشعري ، ويتقى أسماؤهم على ما هي عليه . وكان يقال إن عمروأهو جـن المخيل السعدى هو الذي يوحى بالشعر إلى الفرزدق (٤٤) .

ولا يمنع أن يكون للشاعر أكثر من جنى يوحى إليه الشعر . كما أن الجنى يوحى بالشعر لأكثر من شاعر من المتعاصرين ؛ فكان الفرزدق يقول «إن شيطان جرير هو شيطانى لأنه فى فمى أخبث» (٤٥) .

وحين يقول الفرزدق فى مدح أسد بن عبد الله القسرى يتحدث عن شعره وعن شيطانه :

ليبلغن أبا الأشبال مدحتنا  
من كان بالغور أو مروى خراسانا  
كأنها الذهب المعقيان خبـرها  
لسان أشعر خلق الله شيطانا (٤٦)

وأشعر خلق الله شيطانا هو إبليس أبو الشياطين ، لم يذكره صراحة وإنما كنى عنه بقوله أشعر خلق الله شيطانا ، ثم يذكر فى قصيدة أخرى اسمه صراحة ، وأنه استمد الشعر من إبليس وابن إبليس ، وأنها تملأ فى فيه ليكون ذلك النابج العاوى أقدر من رعى الناس بالبخارة ورعى أعراضهم ، ولقد وضع كل شعره ليكون نجا وعواء قاسيا على الناس . وهو أيضا فى هذا يؤكد أن إبليس لم يكن وحده هو الذى يمنحه الشعر وإنما شاركه ابنه :

وإن ابن إبليس وإبليس السبنا  
فهم بمعذاب الناس كل غلام  
هما تـفـيلا فى فـي من فـمـوسـيـا  
على النابج العاوى أشد رجـام (٤٧)

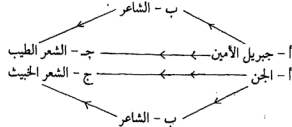
لذا فإن توقف الفرزدق عن الهجاء فى نهاية حياته مقابل توقف لبيد عن قول الشعر ، كلاما بعد توبة .

توقف لبيد فى الفترة التى أدرك فيها رفض الإسلام دنيوية الشعر وارتباطه بالجن ، وأنه يقف مقابل القرآن المقدس وارتباطه بالله ، وكان عليه أن يختار ، فاختار ألا يقول الشعر ولم يعد إليه حتى بعد أن تغير المفهوم بعد ذلك .

أما الفرزدق فلم يكن فى حاجة إلى أن يترك الشعر ، وإنما عليه أن يعلن توبته ويطلب الغفران من الله فى قصيدة ذكر فيها دوافع توبته ؛ فقد «دخل المربد فلقى رجلا من موالى باهلة يقال له حماد

لحسان بن ثابت «اهجهم - يعنى قرىشا - فوالله لـجـاؤك أشد عليهم من وقع السهام فى غلس الظلام ، اهـجهم ومعك جريريل روح القدس» (٣٨) . ويروى أن لجريريل الأمين ما يقارب سبعين بيتا فى إحدى قصائد حسان (٣٩) . وبهذا تحدت عملية الخلق الشعري وانقسمت إلى شعر طيب من وحي جريريل الأمين ، وشعر خبيث من وحي الجن .

وهذا تتخذ صورة التقابلات فى الخلق الشعري صورة جدلية :



وبالطبع فإن الفصل بين نوعين من الشعر أدى إلى الفصل بين نوعين من الشعراء . وإن كان هذا لا يعنى أن كلا من القوتين الكونيتين تختص إحداهما بشاعر دون آخر . فإن الشاعر قد يوحى إليه جريريل الأمين كما يوحى إليه الجن . وحسان بن ثابت شاعر الرسول يقول :

ولى صاحب من بنى الشيصبان  
فـحـيـنا أقول وحيـنأ هـو (٤٨)

وإن كان مرد هذه الآيات إلى ما قبل الإسلام فلا يمنع أن يتنازع الشاعر المؤمن جريريل الأمين ، كما يتنازعه الجن أيضا . وهذا يكون التصالح قد حدث بين الإسلام والشعر ، وإن ظل كثير من المتعصبين للإسلام أو ضد الإسلام يعتقدون أن الإسلام رفض الشعر وكان ضده ، وهو فى الحقيقة لم يرفض غير النوع الأول أو ما يسمى بالخبث .

ولقد نظر المسلمون الأوائل إلى الشعر من هذا المنطلق فوجهوه وجهة أخلاقية ، وبنوا من خلال وجهة النظر هذه أحكامهم عليه . ولقد حبس عمر بن الخطاب النجاشي والحطيئة (٤٩) لتخطيئهما حدود الشعر الطيب إلى الشعر الخبيث المسئى إلى الناس (٥٠) .

غير أن المسلمين لم يستمروا طويلا فى جعل روح القدس جريريل الأمين يقوم بدور فى عملية الخلق الشعري ، وإنما قام تعديل جديد فى الصورة . فإن الجن أيضا قد تعدلت صورتهم فنهى عن أسلم ومنهم من ظل على كفره .

فإن السفاح بن الرقراق الجنى الذى ألقى على لسان الحارث الجرمي هذه الآيات :

ألم تأت أهل الحجر والحجر أهله  
بأنعم عيش في بيوت رخام  
فقلت اعقروا هذى اللقوح فلئلا  
لكم أو تنسخوها لقوق غرام  
فلما أنسخوها تبرأت منهم  
وكننت نكوصا عند كل زمام

وما صنعه إيليس هنا ليس أقل مما صنعه بآدم ؛ فالفرزدق ينتقل إلى مقابل آخر أهم من مقابل فرعون وقوم الحجر ليضع نفسه في مقام آدم وخروجه من الجنة ، تلك الصورة التي تتكامل مع الصور السابقة لتضع الفرزدق هذا الموضوع الكبير في علاقته بإيليس . فإن ما صنعه إيليس في الفرزدق وقبته الأمان ، ودفعه إلى سب أعراض الناس هو المقابل لما حدث لآدم ؛ فقد مناه الأمان وهو يقسم له بأنه ناصح له ولزوجته ، فإذا به يخرجهما من الجنة خير مقام ، ويأخذان في العمل بأيديهما ليخطيا لهما ثوبا من الورق ، ويأكلان من شر الأطعمة :

وآدم قد أخرجه وهو ساكن  
وزوجته في خير دار مقام  
وأقسمت يا إيليس أنك ناصح  
له ولها إقسام غير أثم  
فظلا يخيطان السوراق عليهما  
بأيديهما من أكل شر طعام<sup>(٤٩)</sup>

لقد أكد هذه الصورة ندمة الشديد وإعلانه لتوبته . وهذه الصور المتقابلة إنما جاءت لتؤكد صدق نيته في الوفاء بقسمه ، وقد أقسم ألا يشتم طول الدهر مسلما أيا كان وألا يخرج من فمه سيء القول .

على قسم لا أشتم الدهر مسلما  
ولا أخرج من فم سوء كلام

وجزير يذكر اسم إيليس صراحة وهو يفتخر بشعره ويأن مانحه الشعر هو إيليس نفسه :

إن ليلقى على الشعر مكتهل  
من الشياطين إيليس الأباليس<sup>(٥٠)</sup>

هذا عن أولئك الشعراء الذين كان شعرهم تعبيرا دنيويا عن حياتهم وعن حياة عصرهم . أما الشعراء الذين كان جانب من شعرهم تعبيرا دنيويا عن عقائدهم فإنهم لم يخرجوا من هذه الدائرة ، فهم أيضا يتلقون الوحي عن الجن . والكيت شاعر الهاشميين يوحى إليه الشعر مردك بن واغم بن عم هيد<sup>(٥١)</sup>

ولقد صنف القدماء شعر الكيت إلى قسمين من حيث

ومعه نجى من سمن يبيعه فساومه الفرزدق به ، فقال له حام :  
أدفعه إليك وتهب لي أعراض قومي ؟ ففعل<sup>(٤٨)</sup> . وكان صادقا  
وسجل هذا الموقف :

لعمري لنعم النجى كان لقبومه  
عشية غب البيع نحى حام  
وأتبعهما بعد ذلك بإعلانه هذه التوبة والاعتراف بأنه لم يكن  
يعطى الناس إلا الظلم :

بسخوبة عبد قد أناب فؤاده  
وما كان يعطى الناس غير ظلام  
ويتبع هذا البيت ذكر علاقته بإيليس ؛ فقد أطاعه سبعين عاما حتى شاب ، وبلغ نهاية عمره يفر إلى ربه وهو على يقين أنه ملائكة لحظة الموت . ونحن يذكر الشيطان والفرار منه لا يجد له ملجأ إلا الوجه المضاد له وهو ربه :

أطعنتك يا إيليس سبعين حجة  
فلما انتهت شيبى وتم تماسى  
فررت إلى ربي ، وأيقنت أننى  
ملاق لأيام المنون حماسى

وبعد ذلك أخذ يذكر قصة إيليس معه ؛ فقد كان إيليس يسير ناقتة وعينه الأمان فهو لا يتركه لحظة ، وهو راءه وأماه . إيليس هنا يقوم بحصار وسيطة ويضيق عليه الخناق فيمنيه الأمان أنه لن يموت وأنه سيخلده في جنة الخلد ليعيش فيها بسلام :

يبشرون أن لن أموت ، وأنه  
سيخلدن في جنة وسلام

وبعد ذلك أخذ يذكر عدة مقابلات بين موقفه هذا وموقف فرعون الذى كان إيليس يمينه الأمان ، ولما انتهت فرعون إلى اليم رماه كقطعة صخرة قدت من الجبل ، وعندما لقي الموج طافيا نكص به دون أن ينقله منه :

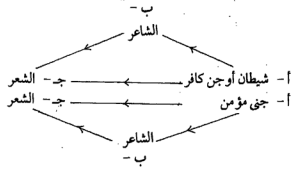
فقلت له هلا أخيك أخرجت  
يمينك من خضر البحور طوام  
رميت به في اليم لما رأيته  
كفرقة طودى يلذل وشمام  
فلما تلاقى فوقه الموج طامبا  
نكصت ولم تحلل له بهرام

وانتقل الفرزدق بعد ذلك إلى مقابل آخر في حركة دينامية . مقابل يدخله في مقابل آخر ليضع نفسه مكان قوم صالح وقد طلب الشيطان منهم أن يعفروا ناقة صالح ، وبعد أن عفروها ألغى الله عليهم العذاب :

المضمون : قسم ديني وقسم دنيوي ، واختلفوا في تفضيل أحدهما على الآخر من الناحية الفنية .

وقد فصل ابن قتيبة رأيه في هذا الشعر بأنه «يشيع ويتحدث عن بني أمية بالرأى والهوى . وشعره في بني أمية أجود من شعره في الطالبين ، ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإثارة عاجل الدنيا على أجل الآخرة»<sup>(٢٧)</sup> . والعبارات تعني في المفهوم الإسلامي أن هذا الشعر من تأثير الشيطان .

وعلى هذا تكون الصورة في العصر الأموي قد أخذت شكلها الجديد بوضوح لتصبح :



أما كيف كان الاتصال يتم بين الشاعر والقوى العليا فإن المصادر العربية لم تتكلم عن كثيرا . لقد تحدثوا عن أن الشعر كان لدى العرب طبيعة وإراثا ، وتحدثوا عن حوليات زهير التي كانت تأخذ منه عاما كاملا يقوم بإنشائها والتعديل فيها حتى تأخذ صورها النهائية . ولكن ما حالته حين يتلقى الوحي من جنه ؟ إنه في حالة الارتجال مدفوع بعاطفة قوية مشوبة تدفع الكلمات إلى الخروج ، وهي حالة غير عادية من حالاته ؛ لأن الارتجال لا يتم إلا بدوافع معينة حددها النقاد بعد ذلك من استقصاء للشعر العربي ؛ فابن قتيبة يقول وللشعر دواع تحت البطيء وتبعث المتكلف ؛ منها الشراب ومنها الطرب ومنها الطمع ومنها الغضب ومنها الشوق»<sup>(٢٨)</sup> .

وكل هذه الدواعي في العرف الإسلامي دواع لها علاقة بالشيطان . فكأنما الشاعر يتحرك للحظة الخلق وينجذب شيطانه إليه بفعل كل ما يغضب الله . وتكاد هذه الأشياء أن تكون رياضات تهيئ للشاعر علاقته بجنه وتقرب من تلك الرياضات التي يقوم بها الساحر وهو في طريق حصوله على هذه المقدرة من الوضوء بالين ، وأخذ القرآن معه إلى الغائط ومن كل الأشياء التي ترضى الشيطان . ويذكر أن عبد الملك بن مروان قال لأرطاة ابن سهية : هل تقول الشعر ؟ فأجابته بمثل قول ابن قتيبة السابق : «كيف أقول الشعر وأنا لا أشرب ولا أطرب ولا أغضب وإذا ما يكون الشعر بواحدة من هذه»<sup>(٢٩)</sup> .

أما صورة اللحظة التي يتم فيها التوحد بين الشاعر والشيطان في ساعة الخلق فلم يذكر عنها الكثير . لقد روى الأعشى أنه ينادي شيطانه عندما يحتاج إليه فيجيبه في قوله الذي أشرنا إليه قبل ذلك «دعوت خليلي مسحلا ودعوا له» .

ويذكر الفرزدق لحظة من لحظات الخلق ؛ فقد تحمده واحد من الأنصار يفخره بشعر حسان بن ثابت ، وطلب منه أن يقول شعرا مثله ، فإن قال فهو أشعر العرب ، وإلا فهو كذاب متحل . ولقد صعب على الفرزدق أن يقول شيئا ، ويروى على لسانه أنه قال «فأثبت منزلي فأقبلت أصعد وأصوب في كل فن من الشعر فكأنني مفحم أو لم أقل قط شعرا حتى نادى المنادي بالفجر ، فرحلت ناقي ثم أخذت بزمامها فقدتها حتى أثبت جباب ثم ناديت بأعلى صوتي : أحاكم أبا لبني . قال سعدان : أبا لبني . هذا النداء هنا مقابل لنداء الأعشى لصاحبه مسحلا ، وهو أقرب إلى الدعاء ؛ إذ يدعو مستجيبا به أن يأتي يساعده . والفرزدق يكمل القصة مصورا فيها لحظة من لحظات الجذب في محاولة للتلاحم مع الجنى ، وهنا يذكر «فجاش صدرى كما يجيش المرحل» . وتلك حالة تكاد تقترب من حالات الوجد كما تحدث عنها المتصوفة . ولا يتوقف الأمر عند هذا مع الفرزدق وإنما يذكر أن الحالة العاطفية تبعثها حركة عصبية ، فيذكر «ثم عقلت ناقي وتوسدت ذراعهما وهذه الناقة لها دور مهم في لحظة خلق الشعر عند الفرزدق فإن الرحلة التي يقوم بها على ناقته في الصحراء بعيدا عن الناس تمثل فعلا وتصورا . أما الفعل فهو الحركة العصبية الدافعة له أن يصنع شيئا وهو الرحيل بعيدا عن الناس ، أما التصور فهو أن الجن موطنهم في الصحراء والخرائب ، فهو متجه إلى صاحب هذا الموطن ليمنحه الشعر . وحين بدأت عملية الخلق كانت الناقة بجواره فتوسد ذراعها .

ويبدو أن هذه الرحلة بالناقة قبيل لحظة الخلق الشعري كانت نظاما عاما متبعا عند الفرزدق ، وليست قصة فريدة من قصصه ؛ فهو في نهاية عمره يقرن عملية الخلق الشعري بالناقة ويتهم إبليس بأنه كان يقود هذه الناقة في ساعة الخلق الشعري ، وأنه كان لا يترك لحظة فهو من وزاده وأمامه :

ألا طالما قد بت يوضع ناقي  
أبو الجن إبليس بغير خطام  
يظل يميني على الرحل واركأ  
يكون ورائي مرة وأمامي

وهذه اللحظة التي يتم فيها التفاعل بين الشاعر والشيطان تنتهي بالفتنة الشعرية التي عبر عنها بقوله : «فما قمت حتى قلت مائة وثلاثة عشر بيتا»<sup>(٣٠)</sup> وانتهت الروية وتوقف الجذب بعدها . فعلاقة الشاعر بشيطانه علاقة عارضة لا تتم إلا ساعة الجذب أو

في حياته اليومية ؛ فهو يجمعهم ، ويجبو على الفراش ، ويقضى الليل عريانا . وطبيعي أن هذه الحالة غير عادية ولكنها مفهومة للمعاصرين من عازفيه ؛ فهم يردون على المرأة ونحن أعلم به وما يمارس» لقد انتهت عملية الوجد بعد البيت الثماني الذي تنهى بتكبيره منه ، ومن ثم عاد إلى حالته الطبيعية .

وهذه الحالات على قلتها تكشف عن لون من ألوان الجذب يصاب به الشاعر عند لحظة الإبداع .

إن هذا النظام في عملية الخلق وعلاقتها بقوى ما وراء الطبيعة أصبح جزءا من التراث العربي . ولقد حدث تغيير في الصورة في العصر العباسي ، ولكن النظام ظل باقيا ؛ إذ أصبحت مسألة إيمان بهذا النظام المرتبط بالأسطورة في عملية الخلق أو عدم الإيمان به . رفض العقلانيون هذا النظام إلا أن غير العقلانيين ، وهم الكثرة ، سلموا به ، وأضافوا إليه الكثير فتعددت صور الارتباط بقوى ما وراء الطبيعة ، ولم يعد الجن وحدهم هم الملهمون . لقد وصل الأمر ببعض الشعراء إلى الإيمان بأنهم يتلقون معرفتهم من الله رأسا دون وسيط أو من النبي ﷺ أو من الحضرة عليه السلام أو من القطب .

والموقف من الأسطورة في هذه المرحلة وما بعدها يمكن أن يفسر كثيرا من القضايا ، منها دينية الشعر ودينيته وتعدد مواقف الشعراء من الخيال وكذلك موقفهم من قضية خلق القرآن وتوظيف الشعر .

إن دراسة الأسطورة وعلاقتها بالشعر العربي أمر يستحق وقفة طويلة من الباحثين .

الوجد . وما ذكره الفرزدق يكاد يكون نظاما عاما في التصور عن الخلق الشعري ؛ فالشاعر تنتابه حالة من الحالات غير المعتاد عليها في حياته اليومية . ويؤيد ذلك قول جرير الوجه المقابل للفرزدق في ميدان الشعر .

لقد أغضب راعي الإبل جريرا كما أن ابنه أهانه ، ولقد غضب جرير لهذه الإهانة غضبا شديدا ، فأنصرف إلى بيته غضبان حتى إذا صلى العشاء بمنزله في علية قال : ارفعوا لي باطية من نبيذ وأسرجوا لي فأسرجوا له وآتوه باطية من نبيذ . ويتضح من هذا الخبر جانبان ؛ أحدهما أن جريرا صلى ثم طلب النبيذ ، وبالطبع شربه . الثاني أن صلاته كانت أداء لفرض ديني وبعد ذلك كان عليه أن يتحول منه ، ويضع شيئا عكسه ليمارس شعيرة علاقته بالشيطان حتى يصل إلى الاتحاد معه ، فكان النبيذ وسيلته إلى ذلك ، وبعد ذلك «جعل يجمعهم» ومعنى هذا أنه بدأت لحظة الجذب ، وكانت غريبة حتى أن امرأة عجوزا سمعت صوته في الدار ، فاطلعت عليه «وإذا هو يجبو على الفراش عريانا لما فيه» وقد تصورت المرأة أنه مجنون أي أن الجن أصابته بحس فقالت لمضيفه «ضيفكم مجنون . رأيت كذا وكذا» فقالوا لها «اذهي لطلبتك نحن أعلم به وما يمارس . فما زال كذلك حتى كان السحر ثم إذا هو يكبر قد قالها ثمانين بيتا في بغي غير ، فلما ختمها بقوله :

ففض الطرف إنك من نمير  
فلا كعبا بلغت ولا كلابا

كبر ثم قال : أخزيتي ورب الكعبة» (٥٧) .

لقد عاش جرير لحظة الخلق بصورة غير الصورة التي يعيشها

## الهوامش

(٤) Spence, L. Op.Cit, p. 275  
(٥) Prescott, Frederick C. Poetry and Myth. New York: Kennikat Press, Inc., Reissued, 1967, pp. 62-63  
(٦) Sliade, Mircea. Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy, translated form French by Trask, Willard R., Princeton: Princeton University Press, 1972, p. 510

(١) Spence, Lewis. An Introduction to Mythology. London: George G. Harrap & Company LTD, 1921, p. 12  
(٢) Regan, Lord. The Hero, New York: Oxford University Press, 1973, p. 131

(٣) العهد الجديد . إنجيل يوحنا . الإصحاح الأول . آية ١ .



- (٧) تبدأ بإيادته هوميروس وأوديسه بعبارة وغنى ربات الشعر وكذلك قصائد الشعر الغنائية اليونانية .
- (٨) أمل ، سيد حيدر . كتاب نص التصوص ، في شرح قصص الحكم لمحي الدين بن عربي ، تحقيق هنري كربين وعثمان إسماعيل يحيى . طهران : قسمت إيرانشناس . سنة ١٩٧٥ . صفحات ٤٣ إلى ٦٣ .
- (٩) [كانت بتوليم من خزاعة - وهم رعاة طحلة الطلحات - يعملون الجن . وفيهم نزلت (إن الذين تدعون من دون الله عبادكم)] انظر ابن السائب الكلبي ، أبو المنذر هشام بن محمد . كتاب الأسماء . تحقيق أحمد زكي . القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ط : دار الكتب ١٩٢٤ .
- (١٠) أبو العلاء المعري ، أحمد بن عبد الله التوتخي . رسالة الملائكة . تحقيق محمد سليمان الجندى . بيروت : المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر . ١٩٦٦ . ص ٤٣ .
- (١١) الجاحظ . الحيوان . تحقيق فوزي عطوي . دمشق : مكتبة محمد حسين النوري . د . ت . ج ٦ . ص ٤٥٠ .
- (١٢) انظر ، القرشي أبوزيد محمد بن أبي الخطاب . جهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام . تحقيق علي محمد البخاري . القاهرة : دار عضة مصر للطبع والنشر . ج ١ ص ٦٢ - ٦٣ . يذكر القرشي أن الفرزدق قال لأحد الشعراء بعد أن عرض عليه شعره : يابن أخي إن للشعر شيطان أحدهما الموير والآخر الموجل ، فمن انفرد به الموير جاد شعره وصح كلامه ، ومن انفرد به الموجل فسد شعره .
- (١٣) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٦٥ .
- (١٤) القرشي . المرجع السابق . ص ٤٣ .
- (١٥) المرجع نفسه . ص ٤٥ .
- (١٦) الأعشى يمون بن قيس بن جندل . ملحق بكتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير الأعشى والأعشى الآخرين . بيانه سنة ١٩٢٧ . ص ١٤٨ . ويروي الشطر الأول من البيت الأول وما كنت ذا خوف ولكن حبسني ، كما يروي الشطر الثاني من البيت الثالث ويقول فلا أعيا بقول يقوله ، انظر القرشي . المرجع السابق . ص ٤٢ .
- (١٧) المرجع نفسه . ص ٩٦ . ويروي الشطر الثاني من البيت وبأقبح جيشا العشيات مرجح . انظر الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٦ .
- (١٨) الأعشى . المرجع السابق . ص ٩٥ .
- (١٩) الألوسي ، محمود شكري . بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب . تحقيق محمد بهجت الأثرى . القاهرة : مكتبة محمد الطيب . سنة ١٣٤٢هـ . ج ٢ . ص ٣٦٨ - ٣٧٦ .
- (٢٠) أبو الفرج الأصفهاني ، علي بن الحسين ، كتاب الأغاني . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب . سنة ١٩٦٣ . ص ١٥٦ .
- (٢١) العرب لم روية مختلفة عن الجن الأثني .
- (٢٢) القرآن الكريم . ٦٢ - ٦٥ ك الصافات ٣٧ .
- (٢٣) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦١ .
- (٢٤) أبو العلاء المعري . المرجع السابق . ص ٤٢ .
- (٢٥) الأصمعي ، أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي . الاشتقاق .
- تحقيق وشرح الدكتور سليم النعمي . بغداد : المجمع العلمي العراقي . ١٩٦٨ . ص ١١١ .
- (٢٦) هامش المرجع نفسه . ص ١١٣ .
- (٢٧) هامش المرجع نفسه . ص ١١٢ .
- (٢٨) غنيمي هلال ، محمد . النقد الأدبي الحديث . القاهرة : دار عضة مصر . سنة ١٩٧٣ . ص ٣٦٦ .
- (٢٩) ابن رشيقي الفيرواني ، أبو علي الحسن . العملة . تحقيق محمد عيسى الدين عبد الحنيد . بيروت : دار الجليل للنشر والتوزيع والطباعة . سنة ١٩٧٢ . ج ١ . ص ٦٥ .
- (٣٠) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٧ . ويروي الشطر الأول ويحورت كلاب الحى مناه . انظر الزوزن . شرح المعلقات السبع . بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر . سنة ١٩٧٤ . ص ١٢٣ .
- (٣١) ه ك الأنبياء ٢١ .
- (٣٢) ه ك الطور ٥٢ .
- (٣٣) ه ك الصافات ٣٧ .
- (٣٤) ه ك الحاقة ٦٩ .
- (٣٥) ه ك يس ٦٩ .
- (٣٦) ه ك الشعراء ٢٦ .
- (٣٧) ه ك الشعراء ٢٦ .
- (٣٨) ابن رشيقي . المرجع السابق . ص ٢٧ .
- (٣٩) المرجع نفسه ص ٣١ .
- (٤٠) أبو الفرج الأصفهاني . المرجع السابق . ج ٤ . ص ١٤٢ .
- (٤١) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٨ .
- (٤٢) ابن رشيقي . المرجع السابق . ص ٧٦ .
- (٤٣) وقف عمر بن الخطاب وثقة أخلاقه في الشعر ، وكان يفضل زهيراً لأنه كان لا يعاطل بين الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه . انظر المرجع السابق ص ٩٨ . وانظر عمر والشعر ، القرشي ، المرجع السابق ص ٣٧ - ٣٨ .
- (٤٤) القرشي . المرجع السابق . ص ٥٤ .
- (٤٥) انظر الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٦ .
- (٤٦) الثعالبي ، أبو منصور عبد الملك بن محمد . ثمار القلوب . القاهرة : مطبعة الظاهر . سنة ١٩٠٨ . ص ٥٧ .
- (٤٧) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٦ .
- (٤٨) ديوان الفرزدق . بيروت : دار صادر سنة ١٩٦٦ . ج ٢ ص ٢١٢ .
- (٤٩) الفرزدق . المرجع السابق . ج ٢ ص ٢١٢ .
- (٥٠) انظر القصيدة . الفرزدق . المرجع السابق ص ٢١٢ - ٢١٥ .
- (٥١) الثعالبي . المرجع السابق . ص ٥٤ .
- (٥٢) القرشي . المرجع السابق . ص ٢١ .
- (٥٣) ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم . الشعر والشعراء . تحقيق مصطفى الشعار . القاهرة : المكتبة التجارية ، سنة ١٩٣٢ . ص ١٧ .
- (٥٤) المرجع نفسه : ص ١٧ .
- (٥٥) ابن قتيبة . المرجع السابق . ص ١٨ .
- (٥٦) ديوان الفرزدق . المرجع السابق . ص ٢١٣ .
- (٥٧) أبو الفرج الأصفهاني . المرجع السابق . ج ٩ . ص ٣٣٨ .
- (٥٨) أبو الفرج الأصفهاني . المرجع السابق . ج ٨ . ص ٣٠ .

# تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم

عبد القادر الرباعي

الشاعر ، في جوهر عمله ، هو الشاعر سواء أوجد في العصر القديم أم الحديث ، وسواء أكان عربيا أم أجنبيا . إنه الإنسان الذي تسعفه قواه الداخلية المتميزة على خلق معانٍ جمالية متجددة على الزمان ، تدفع الناس في عصور مختلفة إلى التحول والتغير ، إنه بعيد النظر ، يتعلق بالآتي أكثر من ركونه إلى الواقع القائم ، بل هو يشكل من القائم مفاصل واسعة تطل منها الإنسانية على المستقبل المشرق . من هنا كان عمل الشاعر وما زال تحويليا ، حيث ينقلب في شعره المستحيل إلى ممكن ، والقيد إلى حرية ، والرؤية إلى رؤيا<sup>(١)</sup> .

مهمة الشاعر الأبدية هي التعامل مع المواد المحدودة للانطلاق من خلالها إلى اللا محدود . ولذلك فإن القصيدة الشعرية تشكل بابا واسعا مفتوحا على العالم والإنسان في كل الأبعاد والأعماق الممكنة . وبناء على هذا فإن العملية الشعرية الإبداعية تغير من طبائع الأشياء الداخلة في القصيدة ؛ فالكلمة يمكن لها أن تكون علاقة (relation) أو عملية (process) ، كما وصفها إمبسون<sup>(٢)</sup> ، والمعنى حدثا ، كما قال شورت<sup>(٣)</sup> ، والعمل الشعري كله علاقات صورية ، كما قال هربرت ريد<sup>(٤)</sup> .

إحداث «العلاقات» المتنوعة هو السمة المميزة لعملية التركيب الشعري التي ينشغل فيها الشاعر وهو يشكل المعنى في القصيدة .

إنه يقوم بمصارعة عاتية مع الألفاظ والمعاني<sup>(٥)</sup> حتى يؤلف بين الخيوط الآتية إليه من القديم والجديد ، ومن السماء والأرض ، ومن المقروء والمشاهد . وهكذا فإن المعنى الشعري المشكل بفعل الذات الشاعرة ينبثق من بين العناصر المترابطة ، أو العلاقات داخل العمل الشعري الواحد .

نورثرب قرأى من هذه العملية التجريبية بمد أن جعلها «مركزية» الشفق فقال : «قارئ الأدب - ناقد شبيه بالمصلي الذي يقرأ في الكتب الدينية ، عليه أن يهتم في الحديث الخاص بعالم النقد من خلال الحضور السري للأدب ، وإلا فإن القراءة لن تكون تجريبياً أدبياً أصيلاً ، وإنما انتمكاساً لاصطلاحات

وتأويل هذا المعنى أو الكشف عنه من أهم مسؤوليات الناقد الأدبي إن لم تكن أهم مسؤولياته على الإطلاق . إن هذا الناقد بحاجة - كما يضمن النجاح في مهمته - إلى أن يتدمج في هذا العمل الشعري ، وأن يغوص داخل تشكيلاته المتنوعة ، ليكون قادراً على أن يمسك بالخيوط المتشابكة من جديد . لقد تحدث

في مكان ما يبرز نظامها . وعند هذا تغدو فائدة المكان أنه يحول الأدب إلى موضوع ، أو مادة في أجل معانيها ، وبهذا يساعدنا أن نرى - بشكل أكثر حيوية وإبداعية - جوهر التجربة الأدبية ، وبعدها بمحور مركزي لمجموعة العناصر القابلة للمشاركة<sup>(١٣)</sup> .

ولتحقيق هذا عمليا نجرب بعضا من النماذج الشعرية القديمة :

قال عبيد الله بن قيس الرقيات :

- ١ - وحسان مثل الدمى عشمياً  
ت عليهن بهجة وحياء
- ٢ - لا يبعن العياف في موسم لنا  
من إذا طاف بالعياف النساء
- ٣ - ظاهرات الجمال والسرور ينظر  
ن كما ينظر الأراك الظباء<sup>(١٤)</sup>

هذه أبيات من قصيدة طويلة قالها الشاعر يهجو فيها بني أمية ويمجد مصعب بن الزبير . وهي - على صعيد أعمق - تعزير لبدا الزبيريين ، وإحباط لركائز الحزب الأموي .

النقطة المركزية التي تتجمع حولها الأفكار السياسية للشاعر هي أن الأمويين في طلبهم الحكم وحرصهم عليه اختاروا الانفصال عن قريش ، وأنهم قدموا بانفصالهم هذا خدمة كبرى للقبائل التي كانت «تقطع» منذ زمن طويل «في ملك قريش» . وهو يعتقد أيضا أن انفصال الأمويين قد أفقد قريشا أهميتها للدولة الإسلامية ، وأسقط هيبتها عند الآخرين ، لهذا انقلب الأمويون في عرفة إلى أعداء يتشفى منهم بقصيدته التي ترشح بغضا وحقدا .

أنا عنكم بنى أمية مزور  
وأنتم في نفسى الأعداء

إننا لو وضعنا هذا الموقف بجانب تصويره للنساء العبشميات (الأمويات) اللواتي شبههن بالدمى في البهجة والحياء - أقول لو وضعنا هذا إلى جانب هذا ، وأبرزناهما مكانيا ، ودققنا النظر في خلفية كل منهما وما يجتمع حوله من خيوط بعيدة وقريبة في القصيدة ، لوصلنا إلى سؤال مثير يحتاج إلى إجابة عميقة : كيف بالشاعر يقذف الأمويين هنا ، بمثل هذا الهجاء العدواني ، مع أنه في الأبيات الثلاثة المستشهد بها سابقا كان قد مدح نساءهم العبشميات ، وأبرزهن بذلك الوضع الأخلاقي الرفيع ؟

قد نتوصل إلى لب أفكاره من خلال العلاقات التي يحددها في البيتين الثاني والثالث من أبيات الاستشهاد . ففي كل منهما تشكيل مكانى فاعل مثير .

وتذكرات وأهواء نقدية . إن حضور التجربة غير القابلة للتجسير في نقطة المركز من النقد ، سيحفظ لهذا النقد نوعه كفن<sup>(١٥)</sup> .

تجريب الناقد للعمل الشعري - كما عرضه قرأى - هو محور العملية النقدية ، لكن الناقد يحتاج - بالإضافة إلى ذلك - إلى عقل عميق ووعي شامل ؛ لأن المهمة التي يواجهها صعبة التحقيق ؛ فهي - كما نجيلها ريد - «صياغة ثابتة للصلوات المقطوعة بين الإبداع والمعرفة ، وبين الفن والعلم ، وبين الأسطورة والمفهوم»<sup>(١٦)</sup> . ومعنى آخر ، هي قراءة قلبية للتشكيل الشعري ، وتحويل هذه القراءة إلى لغة عقلية تحقق المعنى الكامل للقصيدة كما يراه الناقد . ولعل هذا ما عناه ريد نفسه حين قال وقاعدة النقد هي التعاطف ؛ أما البناء فوق هذا المستوى الوجداني فهو الجهد الفكري<sup>(١٧)</sup> . ومعنى استطاع الناقد أن يرى بقلبه وعقله الخيوط المتشابكة التي تتشكل فيها عناصر القصيدة المتألفة والمتضاربة ، وأن يدرك التفاعل الدنيامي بينها ، فإنه - في الواقع - يكون قد رأى المعنى الأعظم والأشمل للقصيدة . قال قرأى في هذا «تتحقق رؤيتنا لمعنى القصيدة عندما يكون إدراكنا للزمان فيها ممكنا»<sup>(١٨)</sup> . والزمان (simultanei) ty يعني تكوين علاقة بين موضوعين فأكث داخل القصيدة ؛ ومن مجموع التزامنات يتشكل معنى القصيدة .

ويستطيع الناقد أن ينظر إلى مجموع التزامنات أو العلاقات من خلال تشكيلين أساسيين للمعنى في الشعر هما :

\* التشكيل المكانى

\* والتشكيل الزمانى

فقد قيل : إن العلاقات تنشأ من الترابط والتوافق المدركين خلال المكان والزمان<sup>(١٩)</sup> . وهذان التشكيلان هما اللذان سيعالجها هذا البحث من خلال نماذج من الشعر العربي القديم .

٢

ربط كثير من النقاد المكان بعملية الإدراك أو الرؤية لعناصر العمل الشعري ؛ فقال أحدهم : إن التمييز بين الرؤية والتفكير عمل سخيف ؛ فلكي أرى يجب أن أفكر ؛ وليس هناك ما أفكر فيه إن كنت لا أراه<sup>(٢٠)</sup> . فالبناء البصرى حالة حدسية للمعرفة ، تيسر فقط خلال الإدراك لعملية البناء التي يكتبس فيها كل عنصر معناه من خلال وضعه المكان داخل الكل<sup>(٢١)</sup> . فمن أبسط القضايا النقدية التي يمكن طرحها أن الرؤية تتحقق فعلا حين تكون قادرين على تجميع العلاقات في محاور متضاربة

الطرفين . فالأراك موطن الظباء ، وهو الذى يجمعها ويرعاهما ويعدّها بما تتطلبه عناصر الحياة والبقاء ؛ لذا فهي تشعر بالأمان فى هذا الأراك شعور الإنسان بالأمان فى وطنه وبين أهله . وإذا ما ابتليت الظباء بالابتعاد عن الأراك والعيش خارجه فإنها لن تكف عن الحنين إليه ، لأنها فى واقع حافها تحن إلى الأمان الذى فقدته . واعتقد أن مثل هذا الأمان هو الذى كانت النساء العبيميات فى حاجة إليه ، كما أراد الشاعر أن يقول .

إن تعمق العلاقات فى صورة الأراك المشتركة بين الظباء والنساء يقود إلى أن الشاعر يسير فيها مساره فى الصورة السابقة عليها . وهذا طبعى ؛ لأن الصورتين المرسومين مكانيا هنا تتبثقان من موقف فكري واحد . إن حاجة الشاعر والنساء العبيميات هى العودة إلى وحدة قرين بعد أن تناثرت أجزاء . ولهذا فإنه يرى وحدة أبناء هذه القبيلة قائمة فى وحدة التشابك والتلاحم التى فى الأراك ؛ فالوحدتان متفتتان على نحو يحيل التعدد فى واحد ، واختلاف الألوان فى لون هو اللون الأخضر - مع ما لهذا اللون من أبعاد رمزية فى خيال الإنسان المسلم آنذاك .

إن حركتنا داخل التشكيلين ، ورويتنا للترابط الذى أحدثه الشاعر بين العناصر فيها تقودنا إلى حركة عقلية مركزية تمس واقع الشاعر ، وانعكاس الأحداث على سلوكه ، وموقفه بصفته إنسانا أدخل حلبة الصراع وأصبح يرى من خلالها أين يكمن الوجود ، وأين يختبئ العلم . لم يكن يفرق داخليا بين الثبات والتحول - حسب فهمه لها - وبين استمرارية الحياة وتوقفها . فأنفعاله القوى مد الحيز إلى نهاياتها حتى غدا يرى أن وجوده مدفوع بحركة التحول الجديد الغربى إلى حافة النهاية ، كما يرى فى الطرف الآخر وجودا حاقدا بدأ ينشأ ، وفى نيته أن يسلب الشاعر وقومه حقهم فى الملك :

حبسدا العيش حين قوسى جميع  
لم تفرق أمورها الأهواء  
قبل أن تطمع القبائل فى مد  
لك قرين وتشتت الأعداء

ولما كان المكان لا يتسع ، غالبا ، لوجودين متناحرين فإن مشاعر عنيفة كانت تتنازع الشاعر وتقوده إلى حد أن يرى دماره واقعا إن لم يواجهه بالتحدى . وعلى الرغم من التشاؤم الذى كان يفتجأ خياله كثيرا فإنه كان يملك بعضا من الأمل فى صحوة المنشقين - الأمويين - الذين كانوا السبب فيها يعانى ؛ إذ ما زال جانب منهم يحتفظ بالإحساس الذى لديه (النساء رمز لهذا الجانب) . وعلى الرغم من أن هذا الجانب ضعيف مظهرًا ، فإن تأثيره قوى روحا . ومن هنا نطلق برسم له صورة من التسامى الروحي - كما تشير الأبيات . وهكذا أصبحت مشاعر الشاعر

أما فى الأول فيرسم لنا العلاقة بين العبيميات/والنساء الأخريات على أساس فكري أبعد ينبثق من التقابل بين الثبات فى الطرف الأول/والتحول فى الطرف الثانى . ووضع الثبات هكذا يلبس جانب الرضا فى الشاعر ، ويتوافق مع أفكاره توافقا داخليا عميقا . أما التحول فيقف عنده فى الطرف الآخر المناقض لذلك كله . والثبات والتحول وضمان إنسانيان مختلف النظرة إليهما تبعا لاختلاف القاعدة الفكرية من جهة ، وطبيعة الفعل الإنسان الذى توجهه من جهة أخرى . أما الذى جعل التوافق قائما بين هذا الشاعر والثبات دون التحول فحركة الذات المشكلة من طبيعة المبدأ الذى يؤمن به ويدافع عنه . فوحدة قرين التى يدعو لها «ثبات» لأنها امتدت ناجحة عبر التاريخ ؛ وتقود القبائل الأخرى - بعد استلام الأمويين للسلطة - «تحول» لأنه حدث طارىء جاء به الأمويون . وبقاء الحجاز مركزا للمخالفة «ثبات» وانتقال هذا المركز إلى «دمشق» و«تحول» . وهكذا أصبح الثبات بالنسبة لهذا الشاعر قبولا ، فى حين أصبح التحول عنده رفضا مطلقا .

وعلى هذا فإن النساء العبيميات يتباين على الشرف القرشى يمثلن فكرة الوحدة الثابتة الأصلية التى كانت معدن قرين - كما توصي آياتهن . أما النساء الأخريات فيمثلن - فى نظره - إمكان التحول عن القيم الأخلاقية الشريفة . والذى يشهده الآن هو أن تنتقل عدوى التحول من الروميين إلى سائرهم فتساوى هذه النساء بالأخريات فى تهوين الرذيلة على النفس ، لأن فى ذلك هدرا للغة القرشية الأصلية ، وعشا بالخلق الإسلامى التسمي . ما هنا يكمن الخطر على الإسلام فى رأى الشاعر ؛ فهو يرى أن قوة الإسلام مرهونة بحفاظ قرين على أصالتها ، ووحدة أبنائها ، لأنها القبيلة العربية الوحيدة الجديرة - حسب اعتقاده - بقيادة الأمة الإسلامية . لقد اختارها الله لذلك ، وعليها أن ترضى بهذا الاختيار ، وأن تحقق أهدافه ، ولو كان فى ذلك بلاء عظيم لها .

أما فى التشكيل المكان الثانى فيقيم علاقة قوية بين الظباء والأراك . وتشعر هذه العلاقة - ظاهريا - بالتلازم بين جمال الظباء ، وجمال الأراك ؛ لكن لها فى خيال الشاعر مهمة تتجاوز الجمال المجرّد . وإدراك الأبعاد الوظيفية لهذا التشكيل يتطلب تمثلا تاما للمعطيات التى تربطه بالكل المتحد فى القصيدة .

إن النساء ، وهى تنظر إلى المجهول ، شبيهة بالظباء وهى تنظر إلى شجر الأراك المشابك المتلاحم الأخضر قبل أن تدخله . فالمجهول الذى تنظر إليه النساء إذن ، أمر فيه التشابك والتلاحم والاخضرار . وهو بالنسبة لها أمنية ترتب تحقيقها . ذلك أن الصورة المستشارة فى ذهن الشاعر - وهى صورة الظباء/الأراك على أساس علاقة التوافق التام القائم بين

لولم يسبق الشاعر الخمر - العقار ، لدخل النهار مع هوموه ، لكن العقار المجلو صباحاً غير الحال وحول الهم طرباً وانتشاء . إن تروقننا عند الجانب الأول من هذا التشكيل (الصباح/ السيف ، والليل/ الإنسان الحارب) يقودنا إلى الدهشة من موقف الشاعر فيه ؛ ذلك لأنه يطرح مسألة ليست مألوفة لنا ؛ لماذا شبه الصباح بالسيف القاطع ؟ قد يكون من الأقرب إلى الألفة أن يشبه الصباح بما هو مثير لا بما هو قاطع . من الممكن أن يجادل أحد في أن السيف لاعم فلماذا نصر على أن الذي كان يقوم في ذهن الشاعر ، وهو ينظم هذه الأبيات ، هو الحد القاطع من السيف لا الجانب اللامع المثير ؟

يبدو أن خلو السيف من أية صفة في المثال المطروح للتحليل يجعله مؤهلاً لأن يكون المادة المناسبة لتوحيد صفى اللمعان والقطع معاً . وفي هذا إشعار بأنها لازمان هنا . لأنه إذا كان اللمعان هو السلاح الذي يهرب منه الليل مجازاً ، فإن مضاه السيف هو الذي يهرب منه الإنسان حقيقة . ويبدو أن الشاعر لا يريد أن يصور لنا هرب الليل فقط ، ولكنه يريد أن يدخل الإنسان في هذه المسألة الوجودية أيضاً . فهرب الليل وحلول الصباح لها تأثير على نفسية الشاعر وأحواله هنا .

إن تجربة الشاعر في اللحظة الزمنية المختارة تبدو كأنها ليست تجربة عادية تفرض تقديم الصباح ولزوال الليل ، وإنما هي تجربة مضادة ترى في الصباح سيفاً مصطنعاً مرعباً . وهذا يعني أن الشاعر يتوحد مع الليل ويرتاح له أكثر من ارتياحه للصباح . وقد يبدو مثل هذا التأويل غريباً وبعيداً عن الاقتناع ، لكن إذا ما غلطنا الجانب الآخر من هذا التشكيل (الخمر المجلو ، والزمن الباسم ، والطرب الحاضر ، والهم الغائب) اقترننا من إدراكه والاعتناع به .

لو كان الشاعر مرتاحاً لتقديم الصباح لما كان بحاجة إلى الخمر لتجولو عنه الهوم ، أو لما كان هناك هوم تحتاج لأن تجلوها الخمر . لكن الشاعر جعل الإصلاح بينه وبين الزمان واستبداله الطرب بالهوم مقرنين إلى فاعلية الخمر المشروية . وهذا يعني أن الهوم التي احتاج أن يجلوها جاءت مع الصباح ولم تكن في غيابه .

وإذا لجأنا إلى التركيب اللغوي ، لكشف هذه الحقيقة ، تبين لنا أن الجملة الأساسية فيه هي : (سقاء عقاراً) . وأن جملة (وقد سل سيف الصباح . . .) (التي) حالية تدل على اللحظة التي سقى الخمر فيها . فكأنها ، في الواقع ، السبب في هذه السقاية . إن لحظة ذهاب الليل ومقدم الصباح هي التي دفعته - كما يظهر - إلى أن يحتاج الشراب كي يزيل الهم الذي انتابه فيها ؛ فالصباح والهم ، إذن ، قرينان ، والهم نفسه هو الذي

موزعة بين التوحد مع الإيجابية هنا ، والانفصال عن السلبية هناك . وهو ، في توحيده وانفصاله ، يصدر عن ولاته للعشيرة والمبدأ القديم . وإذا أدركنا أنه في صورة (النساء - الظباء) كان ينشد الوحدة (الأراك) لا مع من يفهم فقط ، ولكن مع من يعاديه بعد عودة الصواب إليهم أيضاً ، فإننا قد نعطى عداوته سمة الحب ؛ لأنه بدا وكأنه لم ينشد بالوحدة البقاء لنفسه فحسب ، ولكن هولاء الأعداء أيضاً . فانهيار المبادئ القديمة التي تمثّلها قريش هو ، في نظره ، انبهار للجمع : الأعداء قبل الأحياء :

إن تعود من البلاد قريش  
لا يكتن بعدهم لجى بقاء

لقد توحدت العناصر المختلفة في مقال ابن قيس الرقيات السابق ، وتكتفت في مكان واحد ، وقتت النساء منه في ناحية/ والظباء في ناحية أخرى . وغدا كل منها يستقطب ما يلائمه ، وما ينظر غيره . وعندما نفتقد عنصر ما في ناحية فإننا نراه قائماً في التمثال معه في الناحية الأخرى . فشجر الأراك الذي ذكر مع الظباء ، مثلاً ، تماثل مع قريش المتحدة التي شكلت مركزية الوحدة الشاملة . وصفات الجمال والحياة والعفة التي ذكرت مع النساء ، أثارت في الذهن تلك البراءة الطبيعية الخالدة التي امتلكتها الظبية . وبهذا التفت العناصر المتمثلة فوق مكان قابل للإدراك ، ثم وجهت ، بتفاعلها ، الحياء كي يتجاوز إلى الأعماق البعيدة ، حيث يقيم المعنى الجمالي الداخلي .

قام التشكيل المكاني في هذا المثال إذن على أساس التماثل بصفته نوعاً خاصاً للتناظر بين العناصر المتشابهة ، وهو يلتقي في هذا مع المثال الآن من ابن المعتز . قال :

سقاء وقد سل سيف الصبا  
ح والليل من خوفه قد هرب  
عقاراً إذا ما جلسنا السقا  
ة ألبسها الماء تاج الحب  
فأصلح بينى وبين الزمان  
وأبدلسى بالهوم الطرب<sup>(١٥)</sup>

تمتد الخيوط من هذه الأبيات لتلتقي في تشكيلين مكانيين مركزيين هما : تشكيل الصباح/ السيف . وتشكيل الحب/ التناج . وتقابل العناصر في هذين التشكيلين جاء على أساس تماثل الحد الأول مع الحد الثاني . ومن هنا تشابه البناء لهذه العناصر مع البناء الذي رأيناه في مثال ابن قيس الرقيات . يدخل في التشكيل الأول من مثال ابن المعتز عناصر مختلفة هي الليل الحارب ، والخمر التي جلاها السقا ، والطرب الذي استبدل بالهوم ، والزمن الذي أصبح في صلح مع الشاعر ، أو بتعبير أدق الإنسان الذي يمثله الشاعر .

فراحوا نساوى بأبدي المدام  
وقد نشطوا من عقال التعب  
إلى مجلس أرضه نرجس  
وأوتار عيادته تصطبب  
وحيطانه فرط كافورة  
وأعلاه من ذهب يلتهب  
فيا حسنه يا إمام الهدى  
وخير الخلايق نفسا وأب

من الواضح أن الشاعر يصف الخارج وفي خياله صورة لداخل القصر الذى يسكنه . هؤلاء الأصدقاء يفعلون ما يريدون ، ويتكبرون لإرادتهم حرية التصرف ، يأكلون انتهاباً ، ويشربون نشاوى . والأكل والشرب في داخل القصر بقواعد ، وضوابط . ثم إن الجمال الحقيقي لا يراه في الزينة التى تزدان بها أرضية القصور أو حيطانها ، أو غناء المغنين فيها ؛ فكل هذه مظاهر للتكلف والاصطناع ، لكن الجمال الحقيقي هو في الجمال الطبيعي الذى يمثله النرجس ، والكافور ، وأشعة الشمس ، واصطحاب عيدان الشجر . القبح هو ما يراه داخل القصور ، والجمال هو ما يراه خارجها . والمعاناة التى يقاسيها في أن حياة القصور هذه هي الحياة التى يبغها ولا يستطيع عنها انفكاكاً إلا بخياله .

في التشكيل الثانى (الحب/ تاج ألبه الماء للخمر) ، من مثال ابن المعتز هذا ، تبرز فرحته بالخمر ، ويؤيد الملك الحقيقي فيها ، وبخاصة إذا ما قرنا بيت هذا التشكيل :  
عقاراً ، إذا ما جلستها السكنا  
ة ، ألبسها الماء تاج الحبيب  
إلى بيت آخر قاله مادحاً فيه «إمام الهدى» :  
إذا ما تربع فوق السرير  
وبالتاج مفرقه معتصب

ففى «الباس» التاج القائم في البيت الأول ، وفى «اعتصاب» الفرق بالتاج في البيت الثانى ، إشعار بالسلامة مع عالم الخمر ، والاعتلال مع عالم القصور . ولعل اختياره لكلمة «عقاره» التى تعنى الخمر والدواء معاً ، من بين أساء الخمر الكثيرة ، انسياب غير واعي لثبرمه بجملة التكلف والرسميات ، أو الأمراض الأخلاقية التى كان يراها داخل قصره . إن هذه الأجواء الغريبة - فى رأيه - عن صفاء الطبيعة الإنسانية ونحرها ، تشعره بأن قصره سجن كبير ، وبأنه عبد له أو مسجين فيه . ومن هنا جاءت أحلامه تزود الأماكن الجميلة خارجه .

إن هذا يذكرنا بقولين عميقى الدلالة : أما أولهما فجاء على لسان الفيلسوف بول كلوديل عن ضروءه باريس . قال : «حين

جعل الصباح ممثلاً للشاعر بالسيف القاطع المرعب .  
ولكن ما الذى دفع الشاعر إلى هذا الشعور الغريب ؟ قد نجد في الآيات القادمة جواباً عن هذا . قال :  
وما العيش إلا لستهتر  
تظل عوادله في شغب  
يهم كل ما يشتتهى  
وإن رده العذل لم ينجذب  
فكم فضة فضها في سرو  
ر يوم ، وكم ذهب قد ذهب

في هذه الآيات تشكيل مركزى يجمع بين المستهتر والمجتمع ، ويضع خلفية لعلاقة أخرى هي علاقة الشاعر الملتزم بمجتمعه ، ولهذا يلتقى الشاعر والمستهتر عند حدود المجتمع :



ما دام هذا الشاعر يرى في حياة المستهتر وسلوكه مثلاً فإن موازينه في الواقع غير عادية . ولا بد بالتالى من دوافع داخلية قوية تدفعه لى يرى الأمور على غير طبيعتها . ما يعشقه الشاعر في حياة المستهتر هو حريته التى يحققها بالفعل (يهم إلى كل ما يشتتهى . وكـم فضة فضها ، وكـم ذهب قد أذهب) ، دون الخضوع إلى الوازع الاجتماعى (وإن رده العذل لم ينجذب) ، لا تحكمه إلا رغبته في الانتماء والتحرر والممارسة الحقيقية لإرادة الذات وأهوائها . إن الذى ينقص الشاعر هو عجزه عن التحلى الذى يقوم به المستهتر ؛ فـما يجتمعان عليه هو علاقة كل منهما بمجتمع صارم يحاول إخضاع الفرد وإذلاله ؛ وما يختلفان عليه هو أن أحدهما رافض يتعلق بحريته الذاتية ، وثانيهما ملتزم خاضع تحكمه ظروفه . ومن هنا تغدو حركة الأول في الزمن ملأى بالنشوة (سرور يوم) ، لأنها حركة باتجاه تحقيق الذات ، وحركة الثانى في الزمن ملأى بالكآبة (سيف الصباح) ؛ لأنها حركة باتجاه الانفصال عن الذات . وعلى هذا تغدو حركة الأول منطلقة نحو الخارج الواسع في حين تظل حركة الثانى التفاعلية في الداخل . ويصبح الخارج الواسع المنطلق بالنسبة لها أمنية حاملة . وإذا كان النموذج الثانى يرى في فاعلية الخمر جمالاً فلا أنه قادر بها أن يهرب من ضغط الداخل إلى حرية الخارج . وما يؤيد هذا وصف ابن المعتز ، يمثل هذا النموذج ، لمجلس شراب مع أصدقائه في فلاة واسعة بعد رحلة صيد جميلة . قال :

فظلت لحرم ظباء الفلاة  
على الجمر معجلة تنتهب

حاداً يخترق قلبه المقتل (ولفظه المقتل بالتشديد باثثة الدلالة على تكرار فعل القتل الذي يقوم به دمع الحبيبة).

فالعلاقة التي يبرزها تشكيل (الدمع/ السهم) تقوم على أساس الجمع بين عناصر غير متماثلة أصلاً، وذلك بفعل طاقات روحية قادرة على جمع المتناقضات، وإيجاد التماثل في اللا تماثل. وتخلق مثل هذه القدرة من القصيدة نظاماً مثالياً خاصاً لا يمكن إيجادها خارجها. وهكذا تتخذ العناصر داخل القصيدة سمات فذة فريدة تصل إلى حد رؤية والتجانس الكوني العام<sup>(١٩)</sup>، أو تتمتع بالنظام المثالي الذي تطمح كل نفس إلى تحقيقه، بدلاً من القوضى التي تعم كل ما حولها من أحداث الواقع، وقضايا الحياة.

العلاقة في تشكيل (الدمع/ السهم) إذن علاقة بين عالين متناقضين هما عالم الضعف وعالم القوة. ولهذا يقدو اتحادهما وتوافقهما في هذا الشعر وأمثاله حافزاً لفكر المتلقي وانفعاله. لقد دفع الشاعر، بهذا التشكيل، الفكر الإنساني لتعرف هذا الوضع المدهش، وللوقوف من خلاله على حقيقة إنسانية مهمة جداً، هي: إمكانية ضعف القوى أمام قوة كامنة في الضعيف. فالرجل القوى الذي يتباهى بقوته الجسدية قد يتهوى ذليلاً أمام ضعف المرأة، يستغيث ليُرحم. ومن الأمثلة الدالة على ذلك قول جرير الشهير:

إن العيون التي في طرفها مرض  
قتلناها ثم لم يحين قتلنا  
يصرعن ذا اللب حتى لا صراع به

وهن أضعف خلق الله إنساناً<sup>(٢٠)</sup>  
وهكذا تنقلب قوة الرجل ضعفاً وضعف المرأة قوة.

إن مثل هذا الوضع الخاص قد يدفع الإنسان للتفكير في فلسفة القوة والضعف في الوجود كله. فليست القوة أو الضعف دائماً في المظهر؛ إذ ربما أدت القوة الظاهرة إلى أن يعرف الضعف حجمه الحقيقي، وأن يتلمس إلى القوة، في صراعه من أجل البقاء، وسائل أخرى، ليست جسدية، كوسائل الخداع الذكي والخبث الواسي. قد يلجأ في استنزال القوة أسلوب المبالغة في الضعف؛ فهو أسلوب قادر في أحيان كثيرة على إيصال الضعف غاية لا يستطيعها أقوى الأقوياء. وعلى العكس من ذلك ربما أدت قوة الجسد بصاحبها إلى الغرور أو الثقة المطلقة التي تعطل عنده تجربة الوسائل الأخرى، أو التفكير في درئها، حتى يؤخذ على حين غرة، ويقع في حيلال ذكاء الضعيف. فالقوة هي قوة المخبر لا المظهر. وقد توصل الشاعر العربي عباس بن مرداس إلى هذه الحقيقة حين قال:

تسرى الرجل التحيف فتزدرية  
وفي أثوابه أسد مزير

يتناهى الأرق بسبب صوضاء المدينة... ألعن حظي الذي جعلني ساكن مدينة؛ وفي مثل تلك اللحظة أسترجع هدوئي من خلال استعارات البحر<sup>(٢١)</sup>. أما الثان فجاه على لسان المصور الفرنسي المشهور دوجا (Degas) لأحد البورجوازيين حين سأله يوماً عن لوحة لاميرة تخرج من قصر أبيها: «ولكن لماذا تخرج هذه الفتاة؟ فقال دوجا: لأنها ليست متوافقة مع أرضية اللوحة»<sup>(٢٢)</sup>.

وهكذا كان ابن المعتر يفعل؛ لقد كان يعيد إلى نفسه، بالخيال لا بالواقع، «هدوها» و«توافقها».

★

وكما قلنا فقد حكم التشكيليين المبكئين السابقين، عند ابن قيس الرقيات وابن المعتز، أساس محوري هو عقد التماثل بين عناصر متماثلة. لكن العناصر في تشكيلات مكانية أخرى تتجمع على لون محوري آخر «التماثل في اللا تماثل»، كما في قول امرئ القيس:

وما ذرفت عينك إلا لتضربني

بسهميك في أعشار قلب مقتول<sup>(٢٣)</sup>

فالتشكيل المكان هنا قائم على أساس المماثلة بين الدمع/ والسهم. وبالطبع ليس كل دمع سهماً، ولكن خصوصية العلاقة بين الشاعر والفتاة هي التي أعطت هذا الدمع تأثيراً حاداً، حتى غدا كالسهم المصبوب ناحية القلب من الحب. وهذا يعني أن المواقف الشعورية داخل الإنسان لحظة الإبداع هي التي تعطي الكلمات الشعورية معانيها الحقيقية. وبناء على ذلك، تتمتع الكلمة عن معناها الحرفي لتتخذ بعداً آخر يجعل منها موقفاً أو موضوعاً أو حدثاً - كما وضع ذلك في الأساس النظري لهذا البحث.

وفي القلب تغير طابع الأشياء؛ إذ قد يغدو فيه القبيح جميلاً، والعدو صديقاً، تماماً كما قال أبو الشيص الخزاعي بصديق:

- ١ - وقف الهوى بي حيث أنت فليس لي  
متأخر عنه ولا متقدم
- ٢ - أجد الملامح في هواك لذينة  
حبا لذكرك فليعلمني القوم
- ٣ - أشبهت أعدائي فنصرت أحبيهم  
إذ كان حظي منك حظي منهم

وهذا الذي أصاب أبا الشيص هو نفسه الذي ابتل به امرؤ القيس؛ لقد شفه هوى فاطمة حتى غدا معها الضعيف سلاحاً

واستنشثوا منه قتارا نشره  
من عتبر ذفر ومسك دارى<sup>(٢٤)</sup>

فالجسد الذى سودته النار وشوخته/ غائل/ مع الهلال المرتقب  
بعد أن تجلى عشية الإفطار معلنا نهاية فعل جميل، وبداية فعل  
جميل أيضاً. ورائحة التحريق مع كل ما بها من أذى/ غائلت/ مع  
رائحة العنبر والمسك على ما بها من زكاوة. لقد غدا موت  
الأفشين جيلا لأن النفس أرادت أن يكون كذلك؛ فموته يعنى  
حياة جديدة لها. والنفس - فى مواضع أخرى - قد تنشئ الموت  
لذاتها، فترى وكأنها تعشق وتخطو للقاءه، كما قال أبو تمام فى  
رثاء أحد الشهداء:

ومشى إلى الموت الزؤام كأنما  
هو فى محبته إليه خليل<sup>(٢٥)</sup>

وفى هذا توحد فى الموقف الفكرى بين نشدان الموت للذات،  
ونشده للآخرين؛ لأنه فى كل حالة اقتراب من غاية أسمى.

وفى هذا طرح وجودى عام لمسألة الحياة والموت. إنها مسألة  
اقتربت - كما رأينا - بقضية أخرى هى «القيمة». وربط كل من  
الموت والحياة بتحقيق «قيمة» ما فى المكان والزمان يعنى التعلق  
بمعنى إنسانى رفيع. وعند هذا المعنى الشمولى تتساوى الحياة مع  
الموت؛ لأن كل واحد يمكن أن يجل عمل الآخر، إذا كان فى  
حلولة خدمة لذلك المعنى وتلك «القيمة». فلما عرف المسلمون  
أن من أسباب بقاء «القيمة» لبديهم قتل الأفشين فرحوا بقتله،  
ولما تأكد شهيد أبى تمام من أن موته يعنى تحليدا «للقيمة» التى  
يؤمن بها، أحبه وفرح ببقائه.

وكان قد فعل مثل ذلك الشاعر الجاهل عروة بن الورد من  
قبل؛ فقد جعل من حياته خادمة «للقيمة» الاجتماعية الرفيعة،  
وفداء لها، حين قال:

دعيت أطوف فى البلاد لعملى  
أفيد غنى فيه لذى الحق عمل  
أليس عظيماً أن تلم ملمة  
وليس علينا فى الحق موعول  
فلإن نحن لم نكلم دفاعاً بحادث  
تلم به الأيام فسلمت أجمل<sup>(٢٦)</sup>

مفهوم الجمال عند هذا الشاعر الجاهل يرتبط بالعمل القيم؛  
فها دامت الحياة قادرة على تحقيق هذا العمل فهى جميلة  
ومطلوبة، لكنها إن عجزت عن ذلك فالوقت أجل منها بكثير.  
إن فى مثل هذا الفهم سمو مبكراً لإدراك قيمة الوجود والعلم  
حقاً.

ومن التشكيلات المكانية الأخرى الممكنة، مجموعة العناصر

ضعاف الطير أطولها جساماً  
ولم تطل البزاة ولا الصقور  
لقد عظم البعير بغير لب  
فلم يستغن بالعمم البعير  
يصرفه الصبى بكل وجه  
ويحبسه على الخسف الجريس<sup>(٢٧)</sup>

يطرق تشكيل «التماثل فى اللامثال» قضيا الوجود المهمة،  
فالحياة - كما يقول باشيلا - «تنبت فى كل الأشياء عندما  
تتجمع التناقضات»<sup>(٢٨)</sup>.

لقد رأينا فى بيت امرئ القيس السابق لونا من هذه القضايا.  
وسنرى فى قول المتنبي القادم لونا آخر. قال من قصيدة يصور  
فيها بطولة سيف الدولة فى إحدى معارك مع أعدائه:

نشرهم فوق الأحيدب نشره  
كما نثرت فوق العروس الدراهم<sup>(٢٩)</sup>

فالببيت يرسم لنا وضعين صوريين أساسهما علاقة مركزية بين  
القتل والدراهم، وتتجمع حول كل من هذين الموضوعين  
عناصر تجعله يقف فى موقع التضاد مع الآخر: القتل المنشورون  
فوق الأحيدب/ والدراهم المنشورة فوق أماكن من العروس.  
لكن جمعها فى خيال الشاعر على معنى التماثل ألغى حدود  
التنافر، واستبدلها انسجاماً وتوحداً. ذلك لأن حركة الشعور  
عنده هنا وهناك واحدة. ولكن كيف له أن يساوى بين هذه  
العناصر غير ألتماثلة فى الشعور. إن ذلك قائم فى السياق العام  
الذى منه قوله:

ومن طلب الفتح الجليل فإيا  
مفاتحه البيض الخفاف الصوام

هناك موقف فكرى شعورى يتنظم تلك المساواة الداخلية  
لدى الشاعر: الفتح يغدو جالاً إذا ما كان فى خدمة هدف  
جميل. فى مثل هذا الموقف تتساوى النشوة بمنظر القتل مثورين  
فوق جبل لم يعد يتسع لهم (لفظة «الأحيدب» للمصغرة توحى  
بضيق المكان على اتساعه) بالنشوة لدى رؤية الدراهم الجميلة  
منشورة فوق عروس جميلة أيضاً. ذلك لأن كل واحد من المنظرين  
يدأب منطقة الرضا من نفس الإنسان وعقله. إن مثل هذه  
الحالة قد مر بها الشعراء قديماً وحديثاً، وصوروها على نحو ما  
فعل المتنبي، مع احتفاظ كل منهم بطابعه الخاص. فهذا أبو  
تمام يترجم لنا تمتع المسلمين بمنظر الأفشين والنار تحرق وتهدم  
أوصاله. قال:

رمقوا أعالى جذعه فكأنما  
وجدوا الهلال عشيّة الإفطار



طيف شعثاء يلاحق الشاعر (ما لطيف يؤرقني ؟) . وهذا يعني أن الشاعر هو الذي اختار القطيعة بإرادته ، على الرغم من أنه ما زال يحيا لشعثاء عاشقا لها ، حتى إنه رأى في هذا العشق داء يصعب شفاؤه (بيت ٥) .

أما التشكيل الثالث فيبرز من خلال تعامله مع كل من الحمر والخيل ؛ مع عالمين متناقضين هما عالم الزيف (العبث والوهم . الأبيات ٨ - ١٠) ، وعالم الحقيقة (العمل والفعل ، بيت ١١) . ويبدو أن خلفية انفعالية عميقة الجذور كانت وراء هذه التشكيلات الثلاثة جميعا ، حيث ظهر الشاعر فيها موزعا بين عوالم متناقضة ، كالماضي والحاضر ، والحلم والواقع ، والعبثية والجدية . كأن بالشاعر يترجم ، صادقا ، حقيقة الصدمة التي هزته من أعماقه وحولته فجأة من عالم السراب (الجاهلية) إلى عالم اليقين (الإسلام) . إن مثل هذا التحول بشرطه الزمني الفجائي قد يقطع الإنسان عن عاله القديم ، لكنه لا يستطيع أن ينهى فوراً ارتباطاته الشعورية ببعض أجياله الحالية كالحمر والمرأة ؛ فلهذه الأجواء اتصال مباشر بالنفس وأهوائها . ولذلك لا بد للإنسان المتحول إلى عالم الجد من أن يقاوم رغبته الجائعة ، بقوة العقل والفعل لديه .

وهكذا كان تحول حسان من الجاهلية إلى الإسلام . كان في الجاهلية (الماضي) يعيث كثيرا فينال - كما ينال غيره - من متع الحياة ما يشاء ؛ ينال من المرأة ما يشتهي ، ومن الحمر ما يريد ، ولكنه تعلم ، بعد إسلامه ، كيف يمكن للإنسان أن يعيش بعمله وقيمته ، فافتتح - كما افتتح غيره أيضا - وأمن كما آمنوا . لقد كان بلاؤه الحقيقي هنا في القدرة على التخلص من رواسب الماضي ، والتحول كلية إلى الواقع العمل الجديد . كيف يمكن أن يتزع نفسه من ماضيه العابت ، وأن يعيش للمبدأ الجديد يتنافع عنه ويفتديه ؟ من هنا كان هذان العالمان يقفان أمامه في طرفين متناقضين ، كل واحد منهما يشده إليه : الحمر - عالم العبث - تفتح أمامه بابا واسعا من الروم والخيال والخيل - عالم الفعل والجد - توقف على باب واسع من أبواب الجهاد . لقد كان ينظر إليهما من واقع المعرفة الإنسانية التي رسخها مجتمعه الجديد ، بل مجتمعه القديم أيضا . فالوازنة بين عالم العبث المتمثل بالحمر ، وعالم الفعل المتمثل بالخيل ، موازنة قديمة منذ العصر الجاهلي .

وكمثال على الأول نورد قول مرقش الصغير في الحمر :

السَّرقُ ملك لمن كان له  
والملك منه طويل وقصير  
فأول الليل ليث خادر  
وأخر الليل ضبعان عثور  
قاتلك الله من مشروبة

لو أن ذا مرةً عنك صبور (٣٩)

والتصاحبة (coexistent) (٣٧) التي تبرز معا في القصيدة الواحدة ، ويكون لها علاقة تفعل في نمو الحدث أو المعنى وتعميقه . من ذلك قول حسان بن ثابت من هزمته التي هجا فيها أبا سفيان بن الحارث قبل فتح مكة ، ومدح فيها رسول الله ﷺ :

- ١ - عفت ذات الأصابع فبالجواء  
إلى عذراء منزلها خلاه
- ٢ - ديار من بني الحسحاس قفر  
تعفيتها الرواس والساء
- ٣ - وكانت لا يزال بها أنيس  
خلال مروجها نعم وشاء
- ٤ - فدع هذا ولكن ما لطيف  
يؤرقني إذا ذهب العشاء
- ٥ - لشعثاء التي قد تيمّنته  
فليس لقلبه منها شفاء
- ٦ - كأن حبيشة من بيت رأس  
يكون مزاجها عسل وماء
- ٧ - على أنيابها أو طعم غص  
من التفاح هضره الجناه
- ٨ - إذا ما الأشربات ذكرن يوما  
فهن لطيب الراح السقاء
- ٩ - نوليتها الملامة إن ألنا  
إذا ما كان مغت أو لحاء
- ١٠ - ونشرها ففتركننا ملوكا  
وأسدا ما ينهنا اللقاء
- ١١ - عدلنا خيلنا إن لم تروها  
تثير النقع موعدها كداء (٣٨)

في الأبيات ثلاثة تشكيلات مكانية مهمة : أولها الظلل / والمروج (بيت ١ ، ٢) ، وثانيها شعثاء / وطيفها (بيت ٤ ، ٥) ، وثالثها الحمر / والخيل (الأبيات ٩ - ١١) ، وهي تتساند وتتفاعل معا لخلق المعنى الشامل الذي يؤلفه تشكيل واسع قائم بين المكان بشكل عام ، والساء بأمطارها ورياحها - كما سنرى .

أما التشكيل الأول فيعالج حال المكان في زمتين : الحاضر ، حيث المكان المندثر (الظل) الذي مسته الرياح والأمطار (الساء) حتى بات خاليا ، والماضي عندما كان المكان مليئا بالحياة (الأنيس والنعم والشاء) والنهائ والجمال (المروج الخضراء) .

أما التشكيل الثاني فتبدو فيه علاقة الشاعر بفناته شعثاء وقد وصلت إلى نهايتها واقعا ، لكنها ، حلما ، ما زالت قائمة ؛ لأن

السؤال بحاجة إلى جواب منطقي يتسجم مع الرؤية المرتبطة بالأوضاع الشعرية والمتصاحبة وتشابكها ضمن وجود مكاني .

إن المسألة - كما قد رأينا سابقاً - ترتبط بالشعور الإنساني في التحول الذاتي من الوهم إلى الحقيقة ، ثم النظر ، في لحظة زمنية واحدة ، إلى الطرفين - الماضي والحاضر - معا حتى يستطاع تجاوز التاريخ إلى الكشف عن حقائق فلسفية وجودية تعطي الأشياء صفاتها الجوهرية . إن مثل هذا التأمل التجريبي يجعل الخمر عند الشاعر عالماً من الجمال ظاهراً ، لكنه عالم من الضياع غيباً .

ومن تشكيل العناصر والمتصاحبة ما نجده في أبيات بشار بن برد التالية :

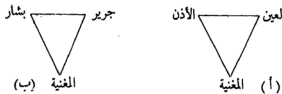
- ١ - وذات دلّ كأن البدر صورها  
بأنت تغني عميد القلب سكرنا
- ٢ - (إن العيون التي في طرفها حور  
قتلننا ، ثم لم يحين قتلنا)
- ٣ - قتل أحسنت يا سؤلى ويسألى  
فأسمعني جزاك الله إحسانا
- ٤ - قالت فهلا فتدتك النفس أحسن من  
هذا لمن كان صب القلب حيرانا
- ٥ - (يا قوم أننى لبيض الحى عاشقة  
والأذن تعشق قبل العين أحياناً) (٣٧)

يحسن بنا - قبل الشروع في التحليل - أن نعرف أن البيت الذي غنته الجارية أولاً هو لجري ، وأن البيت الذي غنته ثانياً هو لبشار نفسه .

إن تتابع الحركة النفسية لبشار في الأبيات يثير بعض الأسئلة التي تمس جوهر القضية المثارة :

- هل جاء اختياره لبنت جري عفوياً ، أو أن وراء هذا الاختيار غاية أبعد ؟
- لماذا جعل المغنية مختار ، بعد بيت جري ، بيتاً من شعره هو وبخاصة ؟ ولماذا نقل إحساسها الذي يشعر بأن بيته متفوق في الحسن على بيت جري (أحسن من هذا) ؟

قد نستطاع الإجابة عن كل هذه الأسئلة إذا نظرنا إلى العلاقات في وضعين تشكيكين هما :



ففى أبيات مرقّش تفسير لبعض ما جاء في أبيات حسان ؛ فالعظمة التي تبعتها الخمر في نفوس شاربها (البيتان ٩ ، ١٠ من أبيات حسان) ، هي عظمة قصيرة الأجل ، زائفة لا تصمد أمام الواقع (أبيات مرقّش الثلاثة) .

وكشمال على عالم الخيل نورد قول امرأة من بنى غزوم :

قوم إذا صوّت يوم النزال  
قساموا إلى الجرد الهاميم  
من كل محبوك طوال القصرى  
مثل سنان الرمح مشهوم (٣٨)

فكل صفات الخيل توقفتها في الطرف المناقض لعالم الخمر . فهنا الخزم والقوة ، وهناك التراخي والدعة .

وعلى هذا تغدو أبيات حسان مؤشراً على تشكيل محوري واسع يضم الخمر والمرأة والمروج الخضراء (عالم العيب) في جهة ، والأرض الخلاء والرياح والخيول (عالم العمل) في جهة أخرى مضادة ، على أساس أن المكان الذي يواجهه الشاعر حاضراً ، هو مكان جديد قد خلا من عالم العيب بفعل الثورة الساحقة (الرياح والمطر السماوى) ، وأصبح مهيئاً لحياة جديدة أو عمل جديد تقوم به (الخيول) الصممة على تصفية حسابها مع كل قوة تقف في طريق حركتها للأرض وغرسها إياها بأشجار ذات ثمر (إسلامي) مختلف تماماً عن الثمر (الجاهل) القديم :

عدمنا خيلنا إن لم تروها  
تشر النقع موعدها كداء

ولعل اختيار الشاعر لصفة العذرية (عذراء) ، وإطلاقه إياها على المكان ، ذو دلالة نفسية وفكرية عميقة .

قد يعطى مثل هذا التحليل جواباً مقنعاً عن سؤال كبير مقل : كيف يحسان أن يصف الخمر وتأثيرها الجميل في النفس والعقل في أبيات ينشدها بين يدي الرسول (ﷺ) ، وهو صاحب الدعوة الإلهية التي تحارب الخمر وتحرم تعاطيها ؟

لقد طرح هذا السؤال نفسه في الساحة الأدبية منذ القديم وأجيب عنه إجابات أشهرها أن الشاعر قال المقدمة الخمرية في الجاهلية ، ثم أكمل بقية القصيدة في الإسلام (٣٩) . لكن هذا الجواب لا يلغى الإشكال القائم ، فلو سلمنا - جدلاً - أن الشاعر قال المقدمة في الجاهلية وبقية القصيدة في الإسلام ، فإن إنشاده القسمين معا بين يدي الرسول يجعلها قصيدة واحدة ذات شعور واحد يسيطر على كل ما فيها من عناصر ، وبلغى - من ثم - مسألة الزمن في نظم هذا القسم أو ذاك ، أو - على الأقل - لا يجعل لها تأثيراً فاعلاً في عملية التشكيل الشعري . ولهذا يظل

السابقة لم يشأ أن تبرز هذه المواجهة بشكل سافر ، لكنها - بلا شك - جاءت ، بطريقة اللا مباشرة ، أكثر قدرة على التعبير والتمثيل . ربما كان تخمير لبيت جرير ، وهو - كما وصف من نقاد كثر - أغزل بيت قالته العرب ، ثم إنطافه المغنية بأفضلية بينه هو ، ورضاءه عن هذا الحكم ، دليلا على المواجهة الفكرية غير المباشرة للخط المحافظ الذي انتهجه نقاد ذلك العصر . ومن نشوة الرضا بما قالته المغنية أجابها بما يرضيها :

فقلت أحسنت أنت الشمس طالعة

أضمرت في القلب والأحشاء نيرانا  
وهكذا التقى مسلك بشار الفتي مع مسلك حسان قبله ؛ فكل منهما توصل إلى المعنى العميق عن طريق الحركة الإبداعية بين العناصر «التصاحبة» داخل النص الشعري الواحد كما قد رأينا .

\*

رأينا - من خلال النماذج المحللة - أن التشكيل المكاني الشعري قد منح حواسنا القدرة على الإدراك الحسني الذي تجاوزه به سطوح المواد المتجمعة إلى الأعماق البعيدة المفتوحة على اللا محدود من الأمكنة . وبهذا تحققت الإمكانية التي أعطاها ساتيانا للمكان ، قال : « . . . من الممكن أن يتولد عندنا إحساس بالمكان بدون إحساس بأسواره التي تحده ، بل إن هذا الحس ذاته هو الذي يجعلنا نظن أن المكان لا متناه » (٣٤) .

والطاقة التي تعطي المكان كل هذه القدرة هي طاقة الخيال التي تتحول فيها الأشياء الصغيرة إلى عوالم واسعة ؛ ففضحة عطر ، أو أبسط رائحة - كما قال باشيلار - بإمكانها أن تخلق مناخا كاملا في عالم الخيال ، وأقل صوت يمكن أن يمهّد لكارثة (٣٥) .

ولهذا ربطوا المكان بالخيال ؛ فقال بعضهم : «المكان يدعونا للفعل ، ولكن قبل الفعل ينشط الخيال ، ينقى الأرض ويمرئها» (٣٦) . وقال آخر : «يمكن للمكان الأدنى أن يضم صورة كاملة للتناغم الكوني» (٣٧) . وقال ثالث : المكان هو المظهر التصويري في الأدب (٣٨) . ويرتبط بهذه العلاقة - علاقة المكان بالخيال - اتجاه باشيلار في الاهتمام بظاهرة الخيال على أساس أن فهم ظاهرة الصورة الشعرية يمكننا من إعطائها تحليلا نفسيا كفؤا ؛ لأن الصورة - في رأيه - تتجذر في داخل القارئ - الناقد لتصبح وجودا جديدا في لغة تعبر عنه بتحويلها إياه إلى ما فيها من أحلام وأفكار . ولهذا ميز بين صفة الوعى عند كل من الشاعر والناقد ؛ فوعى الأول في رأيه وعى حالم ؛ أما وعى الثاني فوعى خلاق (٣٩) .

إن تملى التشكيل الأول (أ) قد يدفع العقل للتفكير في عالمين كان إحساس بشار بهما قويا ؛ هما : عالم العميان (عالمه) ، وعالم البصرين (عالم الآخرين) . وإذا كان حب المرأة يعني تحقيقا إنسانيا لخصومة الحياة ، وقيمة الاستمرار فيها عند الرجل ، فإن هذا الشاعر الأعمى مدفوع برغبة داخلية لأن يعيش هذا الحب خيالا كان أو واقعا . وتلزمه مثل هذه الرغبة أن يتجاوز عالم الإبصار ، وأن يواجه واقع العمى ليوجد له فيه أداة تعينه على تخريب العشق كما يجربه المبصرون . ومن هنا برزت فاعلية الأذن لديه . فإذا كان الآخرون يشقون متآثرين بحور عين المرأة ، فإنه قادر على أن يجب متأثرا بعلوية صوته . ولهذا جاء تصويره للمرأة المثالية (يا سؤى ويا أمل) مجسدا في مغنية . وأصبح مطلبه منها صوتا يطرب أذنيه / لا جسدا يتمتع ناظره . كما عدت لغة الحب ، والصور الشعرية فيها بخاصة ، تشعر - في مواضع متعددة - بحواس أخرى أبعد من حاسة البصر ، ومن ذلك قوله :

يا ليتني كنت تفاحا مقلجة

أو كنت من قضب الرميحان ريمحانا

حتى إذا وجدت ريمي فأسعجها

ونحن في خلوة ، مثلت إنسانا

قد يتبادر إلى وعي القارئ أنه أراد في البيت الأول المنظر الجميل لكل من التفاح والرميحان ، لكن كلمة «ريمي» في البيت الثاني تدلنا على أن حاسة الشم هي التي حيكّت هذه الصورة . صحيح أن كل الحواس تعبر عن حاسة البصر ، لكن الاهتمام يختلف حين تكون هذه الحاسة أساسية ، وحين تكون ثانوية .

وأما تملى التشكيل الآخر (ب) فقد يرّد التفكير إلى هدف يعتمد في كشفه على قضية معرفية هي الصراع الذي كان في زمن الشاعر بين الشعراء المحدثين والنقاد السلفيين (٣٣) . فحركة النفس خلال التركيب المختار للأبيات ، يشير إلى إحساس الشاعر بالتفوق ، أو إحساسه بتفوق الشعر المحدث . وهو إحساس يضع النقاد العرب الذين كانوا لا يرون فضيلة إلا للشعر القديم موضع الاهتمام ، بل إنه قد يطلعهم في أدواقهم طعنا جارحا حين يجعل المغنية ، التي قد تكون هنا رمزا للذوق المتحضر في المجتمع العباسي ، هي التي تحكم على جمال شعره وتفوقه على شعر جرير (بيت ٤) . فقد يكون في هذا إشعار بأن ذوق المجتمع العباسي تخطى أدواق النقاد السلفيين بكثير .

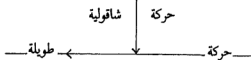
واتخاذ بشار هذا الموقف من القديم والجديد - إن صدق مثل هذا التحليل - يعد من البدايات المبكرة التي بلورها بعده أبو نواس وأبو تمام وغيرهما . فهم جميعا يتصورون للجديد ، ولكن يختلفون في طريقة المواجهة . والذي يبدو أن بشارا في أبياته

وبخاصة فاعلية هذا الإيقاع في تشكيل المعنى . قد نصح إحساسا قويا بهذه الفاعلية وتأثيرها في تثبيت المعنى المعنوي لكن دراسة الكيفية التي تؤدي فيها هذه الفاعلية عملها قد تكون بعيدة عن قدرتنا على الإحاطة بكل جوانبها ؛ إذ مهما حاولنا إدراك بعض الظواهر الإيقاعية وتفسيرها فإن ظواهر أخرى تظل بحاجة إلى إحساس خفي خاص بعيد عن أى تفسير ممكن . وعلى هذا ستكون محاولتنا هنا الوقوف على نماذج تمكنتنا من إدراك فاعلية بعض الظواهر الإيقاعية في الشعر العربي القديم ، لكنها ليست شاملة لكل أشكال الإيقاع في هذا الشعر . فهذه الأشكال كثيرة تتدرج من ملاحظة النغمة البسيطة في الكلمة المفردة إلى النغمة الكلية في القصيدة . ولذلك فإن الحاجة إلى متابعة التركيز على دراسة جوانب الإيقاع في الشعر العربي من قبل النقد الجمالي ملحة بشكل كبير .

ستحاول هذه الدراسة أن تتناول الإيقاع في بعدين :

**أولهما :** البعد الطولي linear ، وهو يعنى الحركة الترديدية التي تعبر الأشياء أثناء قراءتنا من اليمين إلى اليسار ، وتؤلف إيقاعا موضعيا .

**وثانيهما :** البعد الشاقولي vertical ، وهو يعنى الحركة التزامنية التي تعبر القصيدة من أولها إلى آخرها ، وتؤلف إيقاعا بنائيا<sup>(٤٦)</sup> .



ومن الأمثلة على البعد الإيقاعي الأول قول أبي تمام :  
السيف أصدق أنباء من الكتب  
في حذو الحد بين الجذ والمُعب<sup>(٤٧)</sup>

إننا نشعر ونحن نقرأ البيت أننا أمام نغمتين مختلفتين وزعتا على الشطرين : فالنغمة في الشطر الأول بطيئة ، في حين أنها في الثاني سريعة . هذا على الرغم من أن الأحرف في الشطر الأول ذات أصوات بمجموعها رقيقة (thin) ، بينما الأحرف في الشطر الثاني ذات أصوات بمجموعها كثيفة (thick)<sup>(٤٨)</sup> . وهذا يعنى أن لمعنى الداخلى هو الذى فرض السرعة عبر الأصوات الكثيفة ، والبطء عبر الرقيقة . الشاعر في الشطر الأول يقرر حقيقة عامة بلغة هادئة غير قلق ، لكنها هى الباعث على ما في الشطر الثاني من توتر . لقد سرى هذا التوتر في كل نبرة من نبرات الألفاظ التي ترابطت واتحدت في مكان بدا كثيف النغمة قوى الحروف (الحاء ، والدال ، والjim ، والعين) . وما ساعد على هذا وتشديد بعض الأحرف (الدال واللام) تشديدا متلاحقا ، وبخاصة تكراره ثلاث مرات مع حرف قوى هو الدال . إن هذا

وبناء على هذا يصبح التشكيل المكاني تشكيلا صوريا ، وتصبح الأنواع الثلاثة لهذا التشكيل في النماذج الشعرية المحللة أنواعا صورية يمتاز بعضها عن بعض في نوعية العلاقة القائمة بين موضوعاتها . وهذا يعنى أن العلاقات في الصور الفنية لا تعتمد على التشبيه أو التماثل فقط ، لكنها تمتد أيضا إلى عناصر بنائية أخرى ترتبط معا بفاعلية «اللاتماثل» ، و «المصاحبة» ، بعد أن يضمها عمل شعري واحد أبدعه انفعال متعلّق انبثق عن الذات المبدعة في لحظة من الزمن . وفي هذا تحقيق لتعريف باوند للصورة حيث قال : «الصورة هى التى تعرض مركبا عقليا وعاطفيا في لحظة من الزمن»<sup>(٤٩)</sup> ، وقد فهم جوزيف فرانك الصورة من خلال هذا التعريف على أنها توحيد لأفكار وعواطف متغايرة في مركب معروض في مكان ما وفي لحظة من الزمن ، وأن مثل هذا المركب المعروض في مكان ما وفي لحظة من الزمن ، هو الذى يؤثر على حس القارئ فيمنحه الشعور بالتحرك المفاجيء من حدود الزمان والمكان معا<sup>(٥٠)</sup> .

لقد التفت وظيفة الصورة هنا بوظيفة المكان الأدبي التي ناقشناها قبل قليل ، وفي هذا دليل كاف على تطابقها .

### ٣

إذا كانت الصورة الفنية قد استوعبت صفات التشكيل المكاني - الطرف الأول في تشكيل المعنى الشعري ، فإن الإيقاع الموسيقي - كما سنرى - يستوعب صفات التشكيل الزماني - الطرف الثاني في التشكيل ذاته .

فالإيقاع الموسيقي فن زمني ، وهذه - كما قيل - حقيقة لا تحتاج إلى سؤال<sup>(٥١)</sup> . وقد اكتسبت هذه الصفة الزمنية من خاصيته الموسيقية التي تعنى «الحركة عبر الشيء»<sup>(٥٢)</sup> . ويرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطا حيويا ، لأن الكلمات التي ينتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية ، ولهذا قال بوب : «إن الجرس يجب أن يكون صدئ للمعنى»<sup>(٥٣)</sup> .

حين يناقش النقد الحديث العلاقة بين المكان والزمان في الشعر يقول : المكان جسد للزمان ، أما الزمان فهو روح المكان ، وهو الوجود غير الظاهر الذى يحمي تجربتنا<sup>(٥٤)</sup> .

ويدنو أن خاصيته البروز للمكان ، والاختفاء للزمان ، تنعكسان على دراسة كل منهما . لقد منحنا صفة البروز في التشكيل المكاني الوقوف عند عناصر شكلية حاولنا النفاذ من خلالها إلى أبعاد معنوية متنوعة تبعاً لتنوع التشكيل الذى انتظمت فيه ، لكن الوضع في الإيقاع يختلف ؛ لأن الحركة التى يسلكها عبر القصيدة هى حركة خفية كحركة الروح في الجسد . ولذلك فإن صعوبات كثيرة تواجه أى دارس للإيقاع في الشعر العربي ،

والتنافس . والغريب أن كل واحد من هذين المتضادين لازم للآخر ، لا يستطيع العيش بدون . إنها وجهان لعملة واحدة ، هي عملة الحياة الإنسانية الغربية التكوين . وعلى هذا تغدو رؤيا الشاعر لها من خلال الاجتماع على نوعية الأحرف والاختلاف في التشكيل (الصفائح - والصحائف) ، رؤيا فكرية صافية عميقة ، تتعد كثيرا عن مسألة الزينة المصطنعة .

ومن الأنواع الأخرى التي يستوعبها هذا الإيقاع الترددي (الطولي) المثال الآتي لعبيد الله بن قيس الرقيات من قصيدته السابقة الذكر . قال في مدح مصعب بن الزبير :

وقتل الأحزاب حمزة منا  
أسد الله والسَّناء سناء  
والزبير الذي أجاب رسول الله  
سه في الكرب والبلاء بلاء

ثم قال في هجاء الأمويين :

إن لله در قوم يريدو  
نك بالنقص والشقاء شقاء<sup>(٤٩)</sup>

إن الشاعر في مديحه وفي هجائه هنا يلغى أبعاد الزمن المادية ، ويركز اهتمامه على الفعل الإنساني الواحد المتكرر .

فهو ، من جهة ، يوحّد بين قریش والإسلام ؛ وذلك بإيجاهه علاقة بين حمزة ونور الرسالة - السناء سناء . ثم بين الزبير والرسول في خدمة الرسالة - البلاء بلاء .

وهو ، من جهة أخرى ، يوحّد بين الأمويين والضلال ؛ وذلك بعقد مقارنة بين ما يفعله معاوية والأمويون في الإسلام ، وما كان يفعله أبو سفيان قبل إسلامه من فساد - الشقاء شقاء .

وهكذا يتكرر الفعل الإنساني حسب المعدن المنثني منه : فالمعدن الشريف قاعدة لانطلاق الشرف وحركته المكررة في كل زمان ومكان . أما المعدن الحبيث فقاعدة لانطلاق الحبيث وحركته المكررة في كل زمان ومكان أيضا .

إن هذا الجو العمل الخاص الذي اكتسبه الشاعر من التجربة والتاريخ ، كون عنده موقفا فكريا من الإنسان ؛ وتكرار فعله الوجودي في الحياة (تتمثل بالإيقاع) ضمن فيه استجابة المنثني لشعره . فبينما يقف السناء والبلاء فعلين متكررين في جهة ، يقف الشقاء فعلا منقضا في الجهة الثانية . أما الزمن فهو الطرف الحافظ لصراعهما ، والمسجل لمسارهما الذي يؤلف تكراره إيقاعا مشريا .

وهكذا أدى الإيقاع في أبيات ابن قيس الرقيات ما أداه الإيقاع عند أبي تمام في بيتيه السابقين . لقد أبرز المثالان لنا هذا الإيقاع

يدفعنا إلى تلمس الجو العام للقصيدة التي كان البيت السابق فاتحتها .

القصيدة تنشأ وتتم في علاقة جذرية هي العلاقة بين سيف المعصم وكتب المتجملين . وهذه علاقة ترسم خطوطا متناقضة للأبعاد العميقة في الروح الاجتماعية التي كانت عليها نفوس المسلمين الموضوعين على حُك الحرب : لقد كانوا منقسمين بين المستجيبين لدعوة الحرب إيمانا ، والمترددین خوفا ، بعد عمليات التشكيك التي مارسها المنجمون على ضعفهم . إنها علاقة يمكن لها أن تغدو علاقة عامة تبرز التمسك بالقوة العادلة ، أو الروح الانهزامية في الفرد تجاه التحديات التي يواجهها في الحياة . نستطيع أن ندرك من خلال هذا الجو أن الشاعر كان في الشطر الأول يتحدث نظريا عن الموازنة بين السيف والكتاب ، ومثل هذا الحديث النظري لا يحتاج إلى انفعالات قوية ، بل إلى تقارير مبدئية . أما في الشطر الثاني فقد انتقل إلى الحالة التي تحمس لها ، وهي فاعلية السيف بخاصة ، لذلك بدا يتقل تأثيرها وحركتها التفسيرية داخل الأشياء بانفعال شديد . ولو حاولنا رسم مسار اللسان المتردد بين الكلمات المجلوبة في الشطر الثاني لبرز هذا المسار شيئا عكس السيف في ساحة الحرب ، يتردد نزولا وارتقا بين الرؤوس . إن المطلب الإنسان في كلا الموقعين واحد ، وهو محاولة إزاحة كل الحدود التي تمنع حرية الإنسان وفاعليته من الانفتاح على اللامحدود واللامقيد في الحياة والكون .

لقد شكلت الموازنة بين الإيمان بالقوة العادلة ، والاستسلام للروح الانهزامية ، بعدا محوريا في قصيدة أبي تمام كلها ؛ ولذلك حلت نفسها في علاقات أخرى قادمة ، كالعلاقة بين الصفائح والصحائف في هذا البيت :

بيض الصفائح لا سود الصحائف في  
متوهمين جلاء الشك والريب

الجديد في هذه العلاقة هو أن الكلمتين مؤلفتان من أحرف واحدة ، مع بعض الاختلاف في التركيب ؛ فقد تحرك حرف (الحاء) من الآخر في كلمة (الصفائح) إلى الوسط في كلمة (الصحائف) . لكن هذا التحرك البسيط - على المستوى الصناعي - أدى إلى اختلاف كبير في مجال الفكر . فإذا كانت الصفائح تمثل عدالة القوة وشروعيتها في خدمة الخير ، فإن الصحائف تؤلف وجه الحياة الآخر الممثل بالانهزامية والعبيثية . قد يصل التفكير المتبصر بصاحبه إلى رؤية أن الشر والخير نبعان من مصدر واحد ، وتوجيها نحو غاية واحدة هي امتلاك الإنسان في وجوده على أرضه ؛ لكنهما - مع ذلك - ابتعدا الواحد عن الآخر كثيرا ، حتى كادا لا يلتقيان ، وإذا هما التقيا فعلى التناشز

أما في حركة الصورة داخل الكل (التشكيل المكاني) فنجد التالي :

أما في حركة الصورة داخل الكل (التشكيل المكاني) فنجد التالي :

الحركات	امرى القيس	البرجمي
الحركة الأولى (المقدمة)	- خرج الشاعر من عند ماوية (رمز قبيلته) مطرودا ، بعد مرحلة قاسية من الشك . الآيات ١ - ٢ .	- عاد الشاعر إلى ليل (رمز قبيلته) كي يدمر أعداءها ويحوّلها إلى سابق عهدها من السوحد والإبساء (الآيات ١ - ٤) .
الحركة الثانية (الصراع)	- التقى في أثناء خروجه مطرودا بجماعة الكلاب فظلت تطارده وهو هارب من أسلمها حتى تبت فتراجعت عنه . الآيات ٣ - ١١ .	- التقى ، في أثناء عودته إلى قبيلته ، بجماعة الكلاب التي طارده لكنه تحول إليها وقتلها واحدا واحدا . الآيات ٥ - ٣٦ .
الحركة الثالثة (النهاية)	- وقف ، بعد تراجع الكلاب ، يتأمل واقعه . الآيات ١٢ - ١٣ .	- وقف ، بعد قتله الكلاب ، يتأمل حسن صنعيه . الآيات من ٣٧ - ٣٩ .

وأما في الدوائر الوزنية وتوزيعها فنجد أن كل واحد منها يستخدم خمس دوائر وزنية ، لكنه يختلف عن الآخر في درجة اهتمامه بهذه الدوائر ، وتوزيعها على جسم القصيدة ككل ، كما يبين الجدولان التاليان :

(أ) جدول بالدوائر الوزنية ودرجة اهتمام كل منها بها

الدوائر ورموز تفعيلاتها		ترتيب ورودها ترتيب ورودها
فعلون مفاعيلن	فعلون مفاعيلن	فعلون مفاعيلن
٤ 1 2 1	١	٤
٤ 3 2 1	٢	٢
٤ 1 2 3	٣	١
٤ 1 4 1	٤	٥
٤ 3 2 3	٥	٣

إيرازا مكانيا ، لكنها حفزا فكريا إلى تجاوزه والامتداد إلى الحقائق الإنسانية المتناقضة . وعلى كل فقد ابتعد الإيقاع فيها كثيرا عن كونه صفة صناعية تقع خارج التجربة المتوترة .

★

أما في التشكيل التالي - التشكيل الشاقولي - فنتحتاج إلى الاعتماد على النظام العروضي التقليدي ، بالرغم من الإحساس بأنه غير كاف<sup>(٥٠)</sup> ، فهو - بالرغم من نواقصه - مؤهل لإعطائنا مؤشرا على الحركة الكلية باختلاف إيقاعاتها داخل القصيدة بعاملة .

ما دام الشطر<sup>(٥١)</sup> هو أساس التكرار في القصيدة كلها فيمكننا أن نجعل منه الدائرة الوزنية التي نراقب حركتها ، واختلافها ، وطريقة توزيعها .

لقد لاحظت من تحليل مجموعة نصوص قديمة ليست قليلة<sup>(٥٢)</sup> ، أن الشاعر العربي القديم كان يحقق «موسيقاه الخاصة» في البحر التقليدي عن طريق تفرده في عملية الدوائر الوزنية . وقد عزز هذا رأيا كنت ذهبت إليه منذ خمس سنوات في بحثي عن «الصورة الفنية عند أبي تمام»<sup>(٥٣)</sup> .

إن هذه الخصوصية لا تبرز اختلاف الشاعر عن غيره فحسب ، ولكنها تمنحه فرصة المخالفة بين القصائد التي ينظمها على بحر واحد أيضا . وبما لاشك فيه أن المعنى الداخلى العميق ، الذي يؤلف فكر الشاعر وانفعاله لحظة الإبداع ، هو الذي يتحكم - لا شعوريا على الأغلب - بعملية التوزيع هذه .

ولرؤية هذا عمليا نقارن بين قصيدة امرئ القيس ومطلعها :

أماوى هل لي عندكم من معرّس  
أم العصرم تخشعين بالوصل نيش<sup>(٥٤)</sup>  
وقصيدة ضاوي بن الحارث بن أرتاة البرجمي ، ومطلعها :  
غشيت لليل رسم دار ومنزلا  
أي باللوى فالسبر أن يتحوّل<sup>(٥٥)</sup>

جاء اختيار هاتين القصيدتين هنا لأنها ، من جهة ، تتفقان على صورة واحدة هي صراع الثور والكلاب<sup>(٥٦)</sup> (وبهذه الصورة هي التي تؤلف التشكيل المكاني السابق الذكر) ، وعلى بحر واحد هو «الطويل» ، ثم لأنها ، من جهة ثانية ، تختلفان في طريقة حل هذا الصراع ، وفي عملية توزيع الدوائر الوزنية تبعاً لذلك . ونبدأ الآن برسم خطوط عامة لحركة الصورة داخل الكل . وتلتوه برسم عام لحركة الإيقاع الكل ، ثم نحاول تحليل ذلك كله .

منسجم الداخل، يسيطر على إيقاعه جو التوافق، فجاء إيقاع النهاية مصورا ذلك ومكرراً إياه .

أما في الحركة الثانية - حركة الصراع - فنلاحظ أن تشكيل الدوائر في المثلين مبنى على التكرير والتنوع . واعتقد أن لهذا ارتباطا أساسيا بقضية الانفعال الحاد الذي يواكب هذا الجو .

نخلص من هذا إلى نتيجة عامة هي أن تشكيل الدوائر الوزنية داخل القصيدة يعطينا «إيقاعا بنائيا»، أو «نسيجاً texture» بلغة الموسيقيين<sup>(٥٧)</sup>، يتلامم نوعيا مع طبيعة المعنى الداخل للشاعر، ويعمل بطريقة خفية على تسريب هذا المعنى إلى دواخلنا - أرواحنا وعقولنا - نحن المتلقين وتثبيته فيها . إن سماعتنا الداخلي لنظام هذا الإيقاع البنائي عبر القصيدة يمنحنا القدرة على رؤى المعنى الشامل لها . قال فرأى : حلما نسمع بعقولنا كل القصيدة دفعة واحدة تكون قد رأينا منهاها<sup>(٥٨)</sup> . واعتقد أن هذه مهمة البعد الشاقولي للتشكيل الزماني في الشعر .

## ٤

رأينا في مناقشتنا السابقة أن المكان في الأدب يحتاج إلى الزمان، لأنه يتشكل فيه ويتحرك بحركته عبر أشيائه، وأن الزمان - مقابل ذلك - يؤلف من مجموع الأصوات الرفيعة «مكانا نغميا»<sup>(٥٩)</sup> تعرضه الأذن متحركا عبر المكان، فيدرك ويفكر بأبعاده وعلاقاتها . وقد دعت مثل هذه العلاقة التلاحمية بين المكان والزمان بعضا من الدارسين إلى أن يعقدوا ارتباطا بين الصوت والألوان . فالخروف الصائتة الأمامية ترتبط - عندهم - بالموضوعات الرقيقة المشرفة، في حين ترتبط الحروف الصائتة الخلفية بالموضوعات الثقيلة البطيئة المظلمة<sup>(٦٠)</sup> . ويذكرنا هذا بالإيقاع الخفي المتحرك وسط ألوان اللوحة الفنية . قيل «بل إن المرء ليستطيع القول بوجود عنصر زمني معين في التصوير» إذ إن النسب المكانية اكتسبت قيمة زمنية حين تعمل بعض المساحات على اجتذاب العين مدة أطول من بعضها الآخر، وبذلك يكون في اللوحة نوع من الحركة الصائتة التي يتمثل فيها الإيقاع<sup>(٦١)</sup> . وهذا يعني - ببساطة تامة - أن كلا من الزمان والمكان في الشعر لازم للآخر، ولا نستطيع - بناء على هذا - إلا أن نتعامل مع هذين الجانبين المهيمنين في تشكيل المعنى الشعري على أساس أنها عاملان متفاعلان يحدثان النظام في العناصر المشابهة التي تعمل ضمن الوحدة العامة، وهي محظطة باستقلالها الخاص، لا على أنها متناقضان تتجمع حولها العناصر بشكل انفصالي انعزالي تفككي .

إذن فنحن بحاجة إلى مصطلح آخر يمنحنا القدرة على رؤى بينهما معا متفاعلين متساندين . ولعل مصطلح «بنائي tectonic» -

(ب) جدول يبين تشكيل الإيقاع (التشكيل الزماني وفقا لشكل الصورة) (التشكيل المكاني) السابق :

الحركات	توزيع الدوائر على الأبيات	البرجمي
الحركة الأولى (المقدمة)	١٨ ، ٢٢ ، الأبيات ١ - ٢	٧٨ ، ١/٣ ، ٤/٣ ، ٧/٤ ، الأبيات ١ - ٤
الحركة الثانية (الصراع)	٣٢ ، ٤٨ ، ٥/٥ ، ٣/٥ ، الخ ... ، الأبيات ٣ - ١١	٧٨ ، ٢٣ ، ٤/٨ ، ١/٤ ... الخ . ، الأبيات ٥ - ٣٩
الحركة الثالثة (النهاية)	١٨ ، ٧٢ ، الأبيات ١٢ - ١٣	٤/٣ ، ٤/٣ ، ٤/٣ ، الأبيات ٣٧ - ٣٩

يجدر بنا، ونحن نحلل الجداول الثلاثة السابقة، أن نركز، لاستكناه المعنى، على العلاقات أو العناصر الموسيقية «المتزامنة». لقد كان «الترزامن simultaneity»، يشكل منطلقا جيدا لقراءة المعاني المختبئة خلف التشكيل المكاني، وهو مازال هنا يؤلف قاعدة قوية لربط الإيقاع أو التشكيل الزماني بالمعنى الكلي للقصيدة .

برزت، في توزيع الدوائر الوزنية على الحركات في المثلين، مسألة مهمة هي اختلاف هذا التوزيع عند كل من الشاعرين؛ فقد تشابهت حركة المقدمة في مثال امرئ القيس مع حركة النهاية، في حين اختلفت الحركتان عند البرجمي .

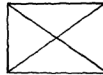
قد يكون السبب في ذلك التشابه عند امرئ القيس أن الشاعر - أو الإنسان الذي أبرزته قصيدته - وقف في نهاية الصراع موقفه في بدايته؛ فبداية القصيدة تشير إلى الفلق الكبير الذي انتابه بعد جفاء ملوياً (حبيبته أو قبيلته) له، ونهبها إياه؛ ولذلك ارتحل . ثم جاءت الكلاب تؤكد قلقه وخوفه من التغريب والوحدة . ولما لم يقتلها أبقي على الفلق داخل نفسه، لذلك كانت نهاية الصراع عنده بداية لصراع جديد قادم . لقد استحضرت النهاية الجدلية، وعاش هذا الجدول كل جوانحه . من هنا جاء الإيقاع في الموضعين متشابها .

أما البرجمي فقد جاءت نهاية قصيدته منسجمة الإيقاع، تكرر دائرتين فقط في ستة أشطر، خلافا للمقدمة، وقد يكون السبب في أنه استطاع، على عكس امرئ القيس، أن يقتل الكلاب، وأن يقتل معها الفلق نفسه . وبذلك أصبح

وقد جاءت أعداد الدوائر هذه بمختلفة التوزيع على أبيات القصيدة ، كما نلاحظ في خمسة عشر بيتا متتالية أقطعتها من القصيدة ذات الواحد والعشرين بيتا ؛ لأننى وجدت أنها تحملا المناقشة حول القصيدة كلها .

الأبيات	التوزيع الدوائر
١ - مازال معتلج الموموم بمصدره حتى أباحك ما طوى من سره ٢/١	
٢ - أضمرت حبك والدموع تذيعه وطويت وجدك والهوى في نشره ٣/١	
٣ - ترد الدموع لما تحن ضلوعه تنرى إلى وجنته أو نحره ٢/٤	
٤ - من لى بمظفة ظالم ، من شأنه نسيان مشتغل اللسان بذكره ١/٢	
٥ - يا ليت مؤمنه سلوى ، ماعدت ورق الحمام ، مؤمن من هجره ٢/٢	
٦ - من لى برة الدمع قسرا ، والهوى يقود عليه ، مشعرا ، في نصره ٢/٥	
٧ - أعيا على أخ وثقت بوفه ، وأمنت في الحسالت عجبى صدره ٦/١	
٨ - وخبرت هذا الدهر خيرة ناقد حتى أنست بخيسره وبشيره ١/٧	
٩ - لا أشتري بعد التجرب صاحبا إلا وددت بأننى لم أنسره ٢/٨	
١٠ - من كل غدار يقر بلذنه فيكون أعظم ذنبه في عذره ٣/٨	
١١ - ويجهى ، طورا ، ضره في نغمة جهلا ، وطورا ، نغمة في ضره ٥/٦	
١٢ - فصبرت لم أقطع حبال وداده وسرت منه ما استطعت بستره ٧/٧	
١٣ - وأخ أطمعت فما رأى لى طاسقى حتى خرجت ، بلمره ، عن أمره ٢/٣	
١٤ - وتركت حلو العيش لم أحفل به لما رأيت أعزّه في مرّه ٢/٦	
١٥ - والمسر ليس يبالغ في أرضه ، كالمصر ليس يصائد في وكره ٢/٢	
لقد أوجدت الحركة الزمنية داخل القصيدة توافقا إيقاعيا (نقرا زمنية متساوية) في البيتين الخامس والخامس عشر ؛ فكل منهما يكرر الدوائر الوزنية التى يكررها الآخر (٢/٢ : ٢/٢) .	

كما يقترح ميشيل - هو المؤهل لتحقيق تلك الرؤية بصورة دالة وشاملة . وهو يعتقد أن اللغويات الحديثة ، إن كانت علمتنا شيئا فلأن علمتنا أن مفهوم «البنية structure» يعنى إيجاد مركزية لكل المستويات اللغوية المهمة ، لكنه يعتقد أيضا أن نجاح مقاله الذى ضمنه مفهومه الخاص للبناء tectonic هو فى جعل القارىء عاجزا عن فصل البنية structure عن المكان . واعتقد أنه معنى هنا بنقل المصطلح من اللغة إلى الأدب ، على أساس أن الأدب يتميز عن اللغة - عنده - فى ميله إلى إبراز شكل جمالى خاص ، هو البنى tectonic الذى يتخذ شكل «شبكة متناسقة symmet-ric» ، وهذا يختلف عن الشكل «الطولى» الذى يتخذ كل من النثر والفلسفة ، والحديث البسيط<sup>(١٧)</sup> : انظر الشكلين :



(أ) الشكل الطولى  
(ب) الشكل البنى

نستطيع - من جانبنا - الركون إلى هذا المفهوم لتفسير التقاء التشكيلين : الزمانى والمكانى وتفاعلهما فى الحدود التى رسمناها سابقا «لتزامن» عناصرها المختلفة ، ومشاركتها فى خلق معنى القصيدة المتكامل .

وسنحاول تحقيق مفهوم هذا الشكل البنى التكامل عمليا من خلال قصيدة عربية للشاعر أبى فراس الحمدانى ومطلعها :

مازال معتلج الموموم بمصدره

حتى أباحك ما طوى من سره<sup>(١٨)</sup>

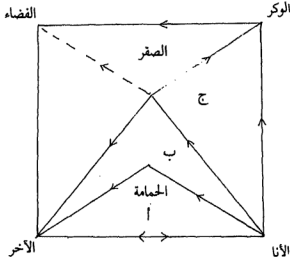
بحر هذه القصيدة هو الكامل ، وقد استخدمت منه ثمان دوائر وزنية اختلفت فى عدد التكرارات داخل القصيدة وجاءت كالتالى :

الدوائر	التفصيلات ورموزها	عدد التكرار فى القصيدة
١	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن ،	2 2 1 ٠٩ مرات
٢	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن ،	1 2 1 ١١ مرة
٣	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن ،	1 2 2 ٠٤ مرة
٤	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن ،	2 2 2 ٠١ مرة واحدة
٥	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن ،	1 1 1 ٠٣ مرات
٦	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن ،	1 1 2 ٠٤ مرات
٧	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن ،	2 1 2 ٠٥ مرات
٨	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن ،	2 1 1 ٠٣ مرات



الآن، وأصبحت تتحرك خارج هذه الدائرة، متحررة من أوامرها أو قيودها (بيت ١٣).

لقد توحدت الأنا بالصقر في الحاجة إلى استمرارية الحياة في أمكنة تتواءم فيها الأشياء مع الرغبات والأمان. وأبقت هذه الحاجة في كل منها هاجس النزوع إلى حيث الأرض التي يمكن أن يجد فيها الإنسان حلم الحياة. وقد كلفها هاجس النزوع هذا، التخل عن موطن الراحة (وكر الصقر، وأرض الأنا)، والتحول إلى مكان بعيد (فضاء مجهول)، يجمع العزة إلى الألم، والمرارة (البيتان ١٤، ١٥). وتعود هنا إشكالية الداخل/الخارج من جديد، فعمل الرغم من أن في هذا التحول ألما لخارج الإنسان (جسده)، فإن الإنسان يتجاوز هذا الألم إلى راحة دائمة في داخله (روحه). فالأنا مؤمنة بأن جهد الخارج يقود إلى إلغاء الألم في الداخل. فما كانت تعاني منه في علاقتها السابقة بالآخر هو أن راحة الخارج تبعث ألما عميقا في الداخل. وحين تحولت الأنا أرادت أن تنال فاعلية التحول هذا، فكان عليها أن تغير وضعتها كلة فقبله رأسا على عقب، وذلك كي تغدو راحة الداخل عندها قادرة على أن تحول المرارة في الخارج إلى حلالة ثابتة (العزة). (انظر العلاقات الثلاث المتشابكة في الشكل التالي):



هكذا كانت الحركة في التشكيل الزماني مؤشرا إيجابيا على مركزية التشكيل المكاني في هذه القصيدة حين سادت في الإقناع (النقرات الزمنية المتكررة) بين بيت الحمام وبيت الصقر. واعتقد أن السبب في ذلك يرتد إلى ما قلناه سابقا من أن الزمان روح المكان المتحركة في ثنائيه. وقد يصدق مثل هذا التفسير على سواة أخرى في البيت الثاني عشر؛ فالفعلان «صبرت...» و«استرت...» المبتعثان من هدف نفسي واحد خرجا لتحلّي النقرات الزمنية التوقيعية، في محاولة خفية منها للمعادلة بين حركتي الداخل والخارج عند الشاعر.

ولدى إمعاننا في مركزية التشكيل المكاني نرى أن هذه المركزية تكمن في هذين البيتين؛ فثنائية الحمام/الصقر تمتد لتشكيل شبكة من العلاقات التي تؤلف مجموعها المعنى التكاملي للقصيدة كلها. وهي تبرز ثلاث علاقات أساسية من خلال ارتباطها بثنائية إنسانية أخرى هي الأنا (الشاعر)/والآخر (الصديق):

الأولى علاقة الأنا بالحمامة/والصقر. فالأنا تمثل دور الحمامة الخالد في الحنين إلى الآخر حتى مع غدره وظلمه وهجره، وهذا ما برز عند الشاعر ممثلا بالدمع. وعند الدمع تنشأ علاقة جديدة هي الصراع القائم بين الداخل/والخارج. فالداخل (الموى) غتيمى تعالج فيه الأنا آلامها وحدها/ لكن الخارج (الدمع) يكشفها ويفضح أمرها. ثم تنعكس الآية فيراد للخارج أن يتماسك وأن يغور في الداخل. لكن الداخل «يغدو عليه» فيخرجه. ويظل الصراع بين الحركة إلى الداخل والحركة إلى الخارج عند الأنا يؤثر في الجسد والروح حتى تثور الذات على نفسها وينقلب سلوكها إلى الضد تماما - كما سنرى.

الثانية علاقة الآخر بالصقر والحمامة. فبينما كانت الأنا تمثل دور الحمامة الوديمة، كان الآخر يمثل دور الصقر المتغطرس. لقد منحه تسامح الحمامة وصبرها وإقبالها عليه (الآيات ٤، ٥، ١٢، ١٣) غرورا ونفورا وهجرانا (الآيات ٤، ٥، ٧). وقد تحول الحب الذي تتوقعه الورقاء من الصقر إلى شريذبيها ويؤلمها (بيت ١١). ولم يكن أذاه لها في تمثيله دور الصقر فحسب، ولكن في تمثيله دور الحمامة أيضا. فإذا كان دور الصقر جسد عنده القوة في الغدر فإن دور الحمامة جسد الرقة في صلف مؤذ. لقد غير بسلوكه القبيح سمات الأشياء، حتى غدت القوة والرقة على غير الجمال المألوف فيها، وكذلك أصبح الصقر غير الصقر، والحمامة غير الحمامة. وبذلك دفع الأنا إلى مراجعة المواقف من جديد، وإلى أن تسلك سلوكا آخر مختلفا.

الثالثة: علاقة الأنا بالصقر والوكر. كانت صفتا القسوة والصلف اللتان مارسهما الآخر (الصقر) على الذات (الحمامة) مؤذية من جانب، لكنها كانت، من جانب آخر، مفيدة. والسبب أنهما حققتا عمليا مضمون القول المشهور (رب ضارة نافعة) كما أشار الشاعر نفسه في البيت الحادي عشر. لقد هيّجتا الصقر النائم في أعماق الأنا (بيت ١٣) فخرج يقضى على التردد والضعف. لم تعد الأنا بحاجة إلى أن تعالج همومها بعد أن تساوى الداخل عندها بالخارج في الكشف والتحول إلى الانطلاق والانتعاش (بيت ١). كل شيء أصبح يتحرك جهة الخارج متحررا من قيود الذات. فالصديق الذي كانت الأنا ترتد إليه محاولة الاقتراب منه فيعييه ذلك، تحطت دائرته

قسراً، يشعر بتقييد الذات، وتغوير الحركة إلى داخل الجوف العميق .

وتشعر خفة الأصوات المتجمعة من «أباحك سره»، و«خروجت بأمره، عن أمره»، و «توكت حلو العيش» - تشعر بالانتماء من كل القيود، وانتشار الحركة في الأفق الفسيح .

كذلك فإن السهولة في نطق عبارة «وأخ اطعت»، مقارنة بالشعر في نطق عبارة «أعيا على أخ» تشعر بمساحة الأنا - صاحبة السلوك الأول - وتعتيد الآخر - صاحب السلوك الثاني .

\*

النتيجة الختامية لهذه الجولة النظرية التطبيقية هي أن مجموع التشكيلات المكانية والزمانية في الشعر تتفاعل معاً لبناء شبكة من العلاقات المختلفة التي تتقارب وتتباعد في أوضاع «تزامنية» وتوالمية» خلق رؤيا إبداعية تنشأ عند الشاعر أولاً، ثم تنحل في الناقد فتتحرك طاقات الإدراك الكامنة عنده ثانياً . ومن خلال التفاعل القائم بين «الرؤيا» عند الأول، و«الإدراك» عند الثاني، يتولد المعنى الأعمق للإنسان والوجود . وبهذا تغدو الحدود الشكلية الظاهرة مفاتيح لكسر كل حد يعيق النظرة المفتوحة على عوالم الحياة في خفائها وتجليها . وهذا هو التحقيق العملي لوظيفة الصورة والإيقاع، أو التشكيل المكاني والتشكيل الزماني في الشعر<sup>(١٥)</sup> .

الإيقاع البنائي يعتمد - كما ذكرنا سابقاً - على العلاقة التزامنية للنگمات الموسيقية الداخلة في العمل الشعري ككل . ولو عدنا إلى عدد الدوائر الوزنية (عد ما يمكن عنده في الشعر والأدب مهم ، لارتباط ذلك بالمعنى<sup>(١٦)</sup>) لوجدنا أن الدائرتين اللتين تحركتا عبر البيت الأول (٢/١) هما المسيطران على القصيدة كلها، فهما حاضرتان، فرائى أو مجتمعتين، في أكثر الأبيات . وكانت إحداهما (الثانية) محورا للنگمات الزمنية فحسب، ولكن للنگمات المكانية أيضاً - كما قد رأينا . والمعنى الخفي للبيت الأول معنى فيه إشعار بتعقيد المشكلة القائمة وحلها معاً، ولكن في زمنين مختلفين : الماضي الذي كانت الأنا تعالج فيه همومها (معتلج الهموم)، والحاضر الذي اتخذت فيه موقفا جريئاً هو التحرر والبوح بكل الأسرار لتطهير النفس عما بها من هموم وآلام (حتى أباحك ما طوى من سره) . لهذا امتلك هذا البيت أهلية لجميع خيوط عناصر الإيقاع الزمني وتوزيعها داخل الجسم الكامل للقصيدة، كي تشكل هذه الخيوط حركة خلفية صامتة تعمل على تثبيت عمق المعنى في روح المتلقى الواعي وعقله .

وإذا دققنا النظر ملياً في القصيدة وجدنا أن الثنائية القائمة في هذا البيت (حركة الذات إلى الداخل، وحركتها إلى الخارج) تتدخل في مسار الإيقاع الصوق النبعث من حروف الألفاظ الموزعة على طرفي هذه الثنائية :  
فتضل الأصوات المتجمعة من «معتلج الهموم»، و«أضمرت»، و «طويت»، و«تجن ضلوعه»، و «رد الدمع

## الهوامش

- (٨) Ibid, p. 10.
- (٩) N. Frye, op. cit, p.78.
- (١٠) C. Alifieri, Objective Image and Act of Mind in Modern Poetry, P. M. L. A. 1976, Vol.91, p. 104 .
- (١١) R. Arneheim, A Plea for Visual Thinking, Critical Inquiry, Spring 1980, p. 492.
- (١٢) Ibid, 494.
- (١٣) W. J. T. Mitchell, Spatial Form in Literature, p. 563.
- (١٤) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، دار صادر ودار بيروت، ١٩٥٨، ص ٨٨ .
- (١٥) ديوان أشعار الأمير أبي العباس، تحقيق محمد بدیع شریف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ج ١، ص ٤٥٥ .
- (١٦) باشيرار: جاليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص ٦٤ .
- (١٧) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن «مكتبة مصر» القاهرة، د. ت. ص ٤٢ .

- (١) يستعمل هذا البحث مصطلح «الرؤية» ليعني به الرؤية الخارجية الجادية، ومصطلح «الرؤيا» ليعني به «الرؤية» الداخلية الروحية .
- (٢) W. Emson, 7 Types of Ambiguity, New Direction, New York, fifth printing, p. 5.
- (٣) R. W. Short, Henry James World Images, P. M. L. A. Decem-ber, 1953, p. 1945.
- (٤) H. Read, The Meaning of Art, A Pelican Book, London, 1954, p. 21.
- (٥) آلن . آر . جونز : النظرية الشعرية عند ق. آي . هيوم (في كتاب «الرحلة الثانية» ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٥٣) .
- (٦) N. Frye, Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1973, p. 27.
- (٧) H. Read, Poetry and Experience, Vision Press, London, 1967, p. 14.

- (٤٣) Ibid, p. 528.
- (٤٤) إليزابيث دور ، الشعر كيف نفهمه وتلوه ، ترجمة د . إبراهيم الشوش ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ٥٠ .
- (٤٥) W. T. Mitchell, *Spatial Form in literature*, p. 544.
- (٤٦) البعد الطولي والبعد الشاقولي مصطلحان مترجمان عن : R. Morgan, *Musical Time / Musical Space*, p. 537.
- (٤٧) ديوان أبي تمام يشرح التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤ م ، ص ٤٠ .
- (٤٨) الصوت الرقيق والصوت الكثيف مصطلحان مترجمان عن : R. Morgan, op. cit.
- (٤٩) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ، ص ٩٠ ، ٩٢ .
- (٥٠) من النواقص التي يفكر فيها مساواة هذا النظام ، إيقاعيا ، بين كلمة ( محارب ) وكلمة ( مسفرجل ) لأنها يتفقان على وزن واحد ( متفعنان ) . وكل منا محس - بلا شك - بفارق النغم ودلالته في الكلمتين .
- (٥١) كثير من المسائل الإيقاعية الموجزة هنا نوقشت بالتفصيل في كتابي « الصورة الفنية في شعر أبي تمام » ونشر جامعة اليرموك . / إربد / الأردن ، ١٩٨٠ ، ص ٢٢٢ - ٢٤١ ، فراجعها هناك .
- (٥٢) قمت بالاشتراك مع طلابي في برنامج ماجستير اللغة العربية بجامعة اليرموك لعام ٨٢/٨١ بتحليل ما يريو على تحسين نصاً شعرياً من مختلف العصور القديمة لإثبات علاقة المعنى الداخلي بالإيقاع الشعري العربي .
- (٥٣) وهو رسالتي للدكتوراه من جامعة القاهرة . وقد نشرتها جامعة اليرموك سنة ١٩٨٠ م .
- (٥٤) ديوان امرئ القيس ص ١٠١ - ١٠٤ .
- (٥٥) المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ١٧٩ - ١٨٣ .
- (٥٦) ستعامل معها على أنها ترمز إلى الإنسان في وضعين متضادين يستدعيان الصراع : فالثور - على هذا - رمز للشاعر أو الإنسان الذي يمثل الشاعر في القصيدة .
- (٥٧) R. P. Morgan, *Musical Time / Musical Space*, p. 527.
- (٥٨) N. Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 77.
- (٥٩) R. P. Morgan, op. cit. 529.
- (٦٠) رينيه ويليك وأوستون وايرين ، نظرية الأدب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص ٢١١ وما بعدها .
- (٦١) فؤاد زكريا ، مع الموسيقى ، ذكريات ودراسات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ص ٧٥ .
- (٦٢) انظر أفكاره في : Spatial Form in Literature, Critical Inquiry 1980, p. 560.
- (٦٣) ديوان أبي فراس الحمداني ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ١٤٢ - ١٤٣ .
- (٦٤) R. G. Peterson, *Measure and Symmetry in Literature*. P. M. L. A. May, 1976, Vol. 91, p. 367.
- (٦٥) طرح مسألة التشكيل المكان والزمان في العمل الشعري الدكتور عز الدين إسماعيل منذ أكثر من سبع عشرة سنة لكنها لم تتابع عندنا في ظل الدراسات الحديثة التي أوصلتها الآن إلى مستوى كبير من النضج والوضوح . انظر كتابه « التفسير النفسي للآدب » ، بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ٥٥ - ١٢٥ .
- (١٨) ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ١٣ .
- (١٩) أ . مكليش ، الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الجبوسى ، دار القفلة العربية ، بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ٨٠ .
- (٢٠) ديوان جرير ، تحقيق نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١ ، ج ١ ، ص ١٦٣ .
- (٢١) ديوان الحماسة بشرح التبريزي ، تحقيق محمد عبد النعم خفاجي ، محمد علي صبيح وأولاده ، القاهرة ١٩٥٥ ، ج ٢ ، ص ٣١ - ٣٢ . ومزير : عاقل والجبرير : الخطام .
- (٢٢) جاليات المكان ، ص ٧٤ .
- (٢٣) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري ، تحقيق مصطفى السقا وزفاته ، مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٧١ ، ج ٣/ص ٣٨٨ .
- (٢٤) ديوان أبي تمام يشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف بمصر ١٩٦٤ ، ج ٢/ص ٢٠٤ .
- (٢٥) المصدر السابق ، ج ٤/ص ١٠٤ .
- (٢٦) ديوان الحماسة بشرح التبريزي ج ٢/ص ٤٥ - ٤٦ .
- (٢٧) هذا هو مصطلح ليبنتز Leibnitz المفضل : W. J. T. Mitchell, *Spatial Form in Literature*, p. 543 .
- (٢٨) ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق سيد حنفى حسين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ٧١ - ٧٢ .
- (٢٩) الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ١٩٦٣ ، ص ١٥٣ . والخنادر : الذي لزم خدره . والضبغان : ذكر الضباع .
- (٣٠) ديوان الحماسة بشرح التبريزي ، ج ٢/ص ٥١٥ وما بعدها . وللهاشم جواد الخليل . والمحجوك : المحكم الخلق . والقرى : الظهر . الحديد النفس والقلب .
- (٣١) انظر ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، د . ت . ص ٢ - ٣ .
- (٣٢) ديوان بشار بن برد ، شرح محمد الطاهر بن عاشور ، تونس ، ١٩٥٤ ، ج ٤ ، ص ١٩٤ .
- (٣٣) انظر مثلاً على ذلك قصة بشار مع الأخفش في كتاب : الموشح للمرزباني ، تحقيق علي محمد الجبالي ، نشر دار غنضة مصر ١٩٦٥ ، ص ٣٨٤ وما بعدها .
- (٣٤) الإحساس بالجمال ، ترجمة د . محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د . ت . ص ١٢٢ .
- (٣٥) جاليات المكان ، ص ٢٠٢ .
- (٣٦) المصدر السابق ص ٤٩ .
- (٣٧) W. J. T. Mitchell, *Spatial Form in Literature*, p. 551.
- (٣٨) Ibid, p. 547, & N. Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 367.
- (٣٩) جاليات المكان ص ٢٠ - ٥٧ .
- (٤٠) جوزيف فرانك : الشكل المكاني في الأدب ( في كتاب « أسس النقد الأدبي » تصنيف مارك شورو وآخرين ، ترجمة هيفاء هاشم ، وزارة الثقافة السورية ١٩٦٦ ، ج ١ ، ص ٢٥٧ ) .
- (٤١) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٢٥٧ .
- (٤٢) R. P. Morgan, *Musical Time / Musical Space*, ( In Critical Inquiry, Spring, 1980, p. 527 ) .

# البديع في تراشنا الشعري

## دراسة تحليلية

### عاطف جووده نصر

١ - مَدْخُلٌ

عُني المشتغلون بالبلاغة والنقد من القدماء والمحدثين بتحليل القيمة الفنية لأنماط البديع ، وميزوا بين ما هو بسبيل التعمل والتكلف والاستكراه ، وما سبق بطبع صحيح عفوى لا يُؤْفِه ولا غثالة . ولقد يدرك القراء أن الأدب في العصر الجاهلي لم يَجُلْ من هذه الأنماط التي كانت تتردد فيه لماماً ، ولم يَجُلْ كذلك منها الأدب في صدر الإسلام والعصر الأموي ، غير أن هذه الأشكال لم تكن قد أخذت بعد المصطلح الذي أطلق عليها في عصر العباسيين .

وقد عرفت طوائف من الخطباء والمتكهنين غط السجع في العصر الجاهلي ، وكان هذا السجع يختلط أحياناً بضر وب من التجنيس . وكان الخطباء يبيون به في المحافل والأسواق للمفاخرة أو المنافرة أو إصلاح ذات البين بين القبائل ، أو للتذكير بآلاء الله والدعوة إلى التأمل ؛ أما الكهان فكانوا يَمْوَهُون بهذا السجع والمجناس على العامة ، زاعمين معرفة الغيب فيها يتعلق بأمور الزواج والحرب والتجارة والتضحية لمجامع الأرباب .

وقد حفظت لنا الكتب أنماطاً من سجع المتنبيين من أمثال عفيفاء الحميرية ، وابنة الحنص ، وحمل بن النابغة الهذلي ، وحازي جهينة ، وشق ، وسطيح ، وغزى سلمة ، وزيراء الكاهنة ، وعوف بن ربيعة ، وختاف بن التوم الحميري ، ومسيلمة ، والغظلة وسواد بن قارب الدوسى ، وابن الهيثان ، والمأمور الحارثي وسجاح . وحفظت لنا كذلك ضروباً من سجع الخطباء أمثال قُص بن ساعدة ، وأكثم ابن صفيى ، وحاجب بن زراة والحارث بن ظالم ، وقيس بن مسعود ، وخالد بن جعفر ، وعلقمة بن علاثة ، وعامر بن الطفيل ، وزهير بن جناب ، والحارث بن كعب المدحجي ، وفى الإصبع المدوانى ، وأبى الطمحنان القتي<sup>(١)</sup> .

وكانت أسجاع الكهان بعد الإسلام متأثرة بالسور القصار مما نزل من القرآن في مكة ، كأنما رغبوا في أن يضاهوا القرآن نظماً وأسلوباً ، فجاء ما قالوه خلقه ناقصة وشكلاً لا يَجُلُو من قبح وركاكة وتشويه .

وقد تميزت هذه الأسجاع بالجميل القصار تتحرى فيها

إن هذه الأسجاع لم يصح ماروى منها صحة كاملة ؛ فبعضها إن لم يكن أكثرها ، مدخول انتحله في العصور الإسلامية كتاب السير والرواة والإخباريون ، احتجاجاً لما أثر عن العرب من فصاحة وبيان وبلاغة ، أو يرهاناً على ما في القرآن من تحجٍ وإعجاز .

يقدرونه أنه سجع فهو وهم ، لأنه قد يكون الكلام على مثال السجع وإن لم يكن سجعاً ، لأن ما به يكون الكلام سجعاً يختص ببعض الوجوه دون بعض ، لأن السجع من الكلام يتبع المعنى فيه اللفظ الذي يؤدي السجع ، وليس كذلك ما اتفق عما هو في تقدير السجع من القرآن ، لأن اللفظ يقع تابعاً للمعنى<sup>(٤)</sup> .

وزهب ابن الأثير في سرّ الفصاحة إلى أن الأسجاع حروف متماثلة في مقاطع ، والفواصل عنده على ضربين ؛ ضرب يكون سجعاً هو ما تماثلت حروفه في المقاطع ؛ وضرب لا يكون سجعاً وهو ما تقابلت حروفه في المقاطع ولم تتماثل . ولا يخلو كل واحد من التماثل والتقابل من أن يأتي طبيعاً سهلاً متقاداً تابعاً لها ، وقد يأتي بالصد من ذلك فيتبعه المعنى ، وهذا هو الذي يعرض الاستكراه وتحمل مؤنة الكلفة ؛ فإن كان من القسم الأول فهو المحمود الدالّ على الفصاحة ؛ وإن كان من الثاني ، فهو مذموم ناقص . وقد عارض ابن الأثير مذهب من ينفون السجع عن القرآن ؛ لأنه لو كان مذموماً لما ورد في القرآن ، فإنه قد أتت منه بالكثير حتى إنه ليؤتى بالسورة جميعها مسجوعة ، كسورة الرحمن وسورة القمر وغيرها<sup>(٥)</sup> .

والحق أن الباعث على هذا الإشكال ، يمثل رغبة ملحة في تنزيه القرآن عما نعت الرّسائل بمعايب السجع ؛ وهو موقف للبالغين يناظره موقف طائفة من المتكلمين ، تأولوا بعض الآيات لنفى المجاز عن القرآن ، لما ينطوي عليه من شبه الكذب ومغايرة حقائق الأشياء . وهكذا نرى بعض القدماء متى تصدوا للتنزيل ، يروغون إلى نفي العيب تارة وإلى نفي الكذب أخرى ، بإبطال أن يكون في القرآن سجع وبجاء .

وما يؤسف له أن هذه النتائج الضعيفة لا تقضى إليها مقدماتها ، ولا تتفق مع اللغة العربية وما تميزت به من مرونة واتساع وفضل تفنن في التعبير . وليس في القرآن آية واحدة تدل على أنه كالم العرب بما لا يفهمون : « لسان الذي يلحدون إليه أعجمي وهذا لسان عربي مبين » النحل ١٠٣ ، « وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم » إبراهيم - ٤ ، « إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون » يوسف - ٢ ، « إنا جعلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون » الزخرف/ ٢ ، وكذلك أوحينا إليك قرآناً عربياً « الشورى/ ٧ .

هذه الآيات وأمثالها تدل على أن القرآن إنما كالم العرب وفق ما كانوا يتعاملون من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز وسجع وتجنيس ومقابلة ، لأن معنى عندئذ لتشدّد الرمان في التمييز الزائفة بين السجع والفواصل . ولو كان السجع نقيصة أسلوبية في ذاته ، لما تردد في القرآن .

وإنما المذموم منه كل سجع يلوي المعاني ليسبكها في قوالب الألفاظ . إن التخوف على القرآن وتقديسه وتنزيه إعجازه عن النقائص ، أمور أفضت بالوجدان الإسلامي رداً من الزمن إلى

الفواصل القاطعة ؛ لأنها أعون على الحفظ ، وأخف على اللسان ، وأعلق بالمعقول ، وألصق بالافتدة . ومعلوم أن النبي عليه السلام نهى عنه بقوله وهذا من سجع الكهان وفي رواية أخرى وأسمعاً سجع الكهان ؟ فجعله خصصاً بهم بمقتضى الإضافة<sup>(٦)</sup> . وذكر المحافظ أن الأسباب الداعية إلى كراهة السجع ، أن كهان العرب الذين كان أكثر أهل الجاهلية يتحاضرون إليهم ، كانوا يتكلمونهم ويحكمونهم ، فوقع النهي عن ذلك في الحديث لقرب عهد المسلمين بالجاهلية ، فلما زالت العلة زال التحريم<sup>(٧)</sup> .

إننا لا نملك بين أيدينا تصوصاً ثرية أو شعرية أقدم مما وصل إلينا ، ولا شك أن ثم طائفة من النثر وأخرى من الشعر لم تحفظ الرواية من أمرها شيئاً ، لا كثيراً ولا قليلاً . وهذا الذي انطوت صفحته وجهل أمره ، حرقى - متى كشف عنه الغباب - أن ينير البحث عما إذا كان النثر القتي قد سبق الشعر في الظهور ؛ لأن تماثل الفواصل فيه مهدّ لشأه الغافية في الرجز الذي نأى عنه بعد في المقطعات والقصائد الطوال .

وقد ثارت حول الفواصل القرآنية مشكلات نجلها عند على ابن عيسى الرمان وعبد القاهر الجرجاني وأبي هلال العسكري وابن سنان والقاضي الباقلان وغيرهم ، وذلك أن نهي النبي عليه السلام عن السجع صريح ؛ فكيف ينهى عنه القرآن لا يخلو منه ؟ إن النهي ليس على جهة الإطلاق ، مما يعني أنه مفيد بسجع الكهان لما فيه من تكلف ونبوغ الذوق وفساد في الطبع ، وإلا فالسجع متى انتاد إلى المعاني ، لطف موقعه ، وتلقته النفس بالقبول والإذعان .

ومذهب الرمان التفريق بين الفواصل والسجع ، وعذ السجع عيباً والفواصل بلاغة . وقد ردّ عليه أبو هلال فقال : « . . . . . وكذلك جميع ما في القرآن مما يجري على التسجيع والازدواج مخالف في تمكين المعنى وصفاء اللفظ ، وتضمن الطلاقة والماء لما يجري مجراه من كلام الخلق ؛ ألا ترى قوله عز اسمه [والعاديات ضحياً ، فالواريات قدحا ، فالغليات ضحياً ، فأثرن به نقما ، فوسطن به جمعا] قد بان عن جميع أفسامهم الجارية هذا المجرى من مثل قول الكاهن : «والسأه والأرض ، والغرض والغرض ، والغفر والبرض» ، ومثل هذا من السجع مذموم لما فيه من التكلف والتعسف ، ولهذا قال النبي لرجل قال له : أندي من لا شرب ولا أكل ، ولا صاح فاستهل ، فمثل ذلك يُطَل - أسجعاً سجع الكهان ؛ لأن التكلف في سجعهم فاش ، ولو كرهه لكونه سجعاً لقال أسجعاً ثم سكت ، وكيف يذمه ويكرهه ، وإذا سلم من التكلف وبريء من التعسف لم يكن في جميع صنوف الكلام أحسن منه » .

أما الباقلان فقال «ذهب أصحابنا كلهم إلى نفي السجع من القرآن ، وذكره أبو الحسن في غير موضع من كتبه ، والذي

ومتی اقتضينا تاریخ المشكلة ، وجدناها تبسط ظلالها على موروث الثقافة الإسلامية ، وما ألم بها من جدل ، ثم ما سيطر بهذا الجدل من موروث الثقافة اليونانية . إن هذه القطعية بين اللفظ والمعنى ، لم يدرك العرب في جاهليتهم من أمرها شيئا ، مما يجعلنا نطمئن إلى أن هذا الفصل الحاد كان ثمرة تصورات غختلفة تعزى إلى أحكام القيمة ؛ فالألفاظ في تصورات المسلمين في العصر الوسيط ، توصف بأنها طينية متهافة قابلة للصيرورة والتغير ، أما المعاني فسمائية ثابتة ، لا يطرأ عليها تغير ، ولا يعرض لها نقصان . وقد أفضت هذه الاعتبارات إلى تصور اللفظ والمعنى على نحو طبعي يلوه بدلالات الشرف والحساسة ، وما هو عال وما هو متفعل لاصق بوخامة الطبيعة وبلادة الطينة . وعند أبي حيان التوحيدى ترديد لهذه التصورات في الإمتاع والمؤانسة وفي المقاسبات ، غير أنه لم يأخذ هذه التصورات عن المشتغلين بالبالغة ، وإنما أخذها عن أساتذة أبي سليمان طاهر بن بهرام السجستاني بوصفه من المتفلسفة الذين تأثروا بالأفلاطونية المحدثة . وهذا الذى شداه التوحيدى ، يعد عرضاً جيداً لمشكلة من مشكلات الثقافة العربية . ويكاد المذهب المجمع عليه عند المشتغلين بالبالغة التراثية ، يعتمد ثنائية أنماط السجع ، تلك التى تتأسس وفق ثنائية اللفظ والمعنى . والمعلول عليه في معيارية القيمة الفنية للسجع والجناس وما أشبه ، أن تكون المعاني هى المقضية إلى التجنيس والفواصل المسجوعة ، حتى لا يكون ما هو بسبيل الزخرف والتوشية متكلفاً مقحاً ؛ أما إن كانت الألفاظ هى الغاية المرجوة ، فعزى بالشاعر أو الكاتب أن يخطب خطب عشواء ، وألا يواتيه الطبع بحيث تسعفه سجيته وفطرته .

إن التصورات القديمة عالجت «عسكات البدیع» ، بله الموضوعات البلاغية الأخرى ، انطلاقاً من هذه القسمة الصارمة ؛ فهذه كومة من الألفاظ ، وتلك كومة من المعاني . وكان لابد مع هذه الثنائية من البحث عن وسائط أو علامات تجعلها وجهين لعملة واحدة .

وليس شرطاً ضرورياً دخول الكلمة في نسق تعبيرى من أجل أن تنطوى على دلالة ؛ فاللفظ المفرد ، الذى يسميه منطقة العصور الوسطى «تصوراً» ، دال على ما وضع له ، واصطلاح الجماعة اللغوية على المفردات ، هو الذى يهبها دلالاتها . وفى الحقبة الأسطورية للغة لم يحدث هذا الفصل الذى بدأ بمثابة عزل بين اللفظ والمعنى ، وكانت الأسماء متحدة بمسمياتها ، غير أن أزمة الإنسان لما انبثقت ، ووهن شعوره بالأساطير ، نشأت نظريات المعرفة لتفصل بين الاسم والمسمى ، والصفة والموصوف ، ولتتميز بين الذات والموضوع بضروب من العلو والقصد والشعور الوضعى .

إن الكلمة مفردة ومنعزلة عن السياق ، لا تخلو من دلالة على التصور ، غير أن التصديق بتعبير المناطقة ، ينمى التصور

أن يلود بما لا ينور النص القرآنى ، ولا يجلى بلاغته الرفيعة ونظمه المتلاحم ، ونسقه الأسلوبى الذى يسقى بماء واحد ، وهى فى الحقيقة مخاوف وتوجسات ، استنبتت بذرتها فى تربة الجدل على أيدى المشتغلين بعلم الكلام ، ولم تلبث أن امتدت آثارها وناثجها إلى الدرس البلاغى .

والحق أن أبا هلال وابن الأثير كليهما لم يتوقفا فى نفى السجع عن القرآن ، بل إنهما أفرا به ولم يريا فيه ما رأى الرمان من عيب فى النظم ؛ ذلك أن الأسجاع فى التنزيل لم تسترقها الألفاظ ولم تستهوها ، وإنما كانت توابع للمعاني .

وهكذا نتبين فى تحليل القدماء للسجع والجناس ، أن الألفاظ والمعاني هى المحك الذى يرجع إليه ، والمعيار الذى بواسطته تتفاضل أنماط البدیع فى قيمتها الفنية . وقد ربط الجرجاني فى الأسرار أشكال الزينة الأدبية بما يرام أدؤه من المعاني ؛ ولا يختلف مذهب عن الآخرين فى التمييز بين بدیع لا تنفضى إليه المعاني إفضاء طبيعياً ، وآخر تقود المعاني إليه . ولا يخالف عبد القاهر فى هذا العرض عن مذهبه فى تقصى المعاني ومراعاة أنساق النظم ، والتمييز بين بدیع تتطلبه الألفاظ تحقيقاً للفواصل المسجوعة ، وإن أفضى إلى ركاسة العبارة وضعف الأسلوب وضحالة المعنى ، فيكون الساجع يعرض الاستكراه ، ولا يكاد يخلو من التعمل والتكلف اللذين ربما انتهيا به إلى ما يشبه ضرائر الشعر التى تدل على ضعف فنى ملحوظ . وأما النوع الآخر فهو الذى تراعى فيه المعاني التى تنقاد إليها الألفاظ اقتياداً ، فتقع اللفظة متمكنة فى غير ما نبؤ أو قلن أو فساد فى الذوق . . . .

وقد تبين من هذه الجملة أن المعنى المتقضى اختصاص هذا النحو بالقبول ، هو أن المتكلم لم يقدم المعنى نحو التجنيس والسجع ، بل قاده المعنى إليها . . . . ولن نجد أين طائراً ، وأحسن أولاً وأخراً ، وأهدى إلى الإحساس ، وأجلب للاستحسان ، من أن ترسل المعاني على سجيته ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها<sup>(١٧)</sup> . إننا نحن المعاصرين ندير ، إذا ما أخذنا فى حديث النقد الأدبى ، طائفة من هذه التصورات القائمة على ثنائية الألفاظ والمعاني فنقول ، هذا شاعر أو كاتب استرته الألفاظ ، يكرهها خصصاً منها لتأدية المعنى ، وذلك دان له المعنى فأناته اللفظ طوعاً لا يبدى نفوراً ولا يظهر تأبياً . إننا أمام النص الأدبى لا نواجه ، كما واجه القدماء ، هذه القطعية بين اللفظ والمعنى ، ولسنا نودّ كذلك أن نعيد قولهم جذعاً . لقد ميز القدماء فى إطار الألفاظ والمعاني بين ثمتين من البدیع يتولان إلى وضعين محددين ؛ فإما أن تستدعى الألفاظ المعاني ، وإما أن تستج المعاني الألفاظ ، وأولها يعرض الاستكراه والصنعة ، وثانيها أخذ بسبب الطبيعة الأدبية الجاذبة بمعانيها أنساق الجمل ، حتى إنها لتضع السجعة فلا تجد عنها حولا ، ومتى استبدلت بها غيرها ، اختل ميزان الصياغة .

لا يجتمعان ولا يرتفعان ؛ إذ الشيء لا يخلو عن الاتصاف بواحد منها . أما تقابل التضاد فيقع بين لفظين يدلان على صفتين بينهما بون في الخلاف ، كالعالم والجاهل ، والأبيض والأسود . ويشبه تقابل التضاد تقابل التناقض في أن اللفظين المتضادين لا يصدقان معاً على شيء واحد في آن واحد . ويختلف هذا الضرب عن تقابل التناقض في أن المتضادات يمكن أن توجد بينهما متوسطات ، كالشبهة وهي لون بين البياض والسواد . والمتضادان لا يصدقان معاً على شيء واحد .

ولا ينشأ تقابل التضاد إلا بين لفظين لا يفهم معنى أحدهما إلا بالآخر ، كالأبوة والبنوة ، والذكورة والأنوثة ؛ وهذا تقابل منه مطلق ومنه نسبي ، قابل لطروء الزيادة والنقصان . ويدور تقابل العدم والملكة على وجود صفة أو انتفائها . ومن هذا القبيل التمثيل بالعدم والسكون والموت ومقابلتها بالمثالة في البصر والحركة والحياة . والسبب في هذا التقابل واحد ؛ إذ متى وجد شيء الملكة ، ومتى غاب أوجب عدها ، كالقوة التي تدفع الشيء المتحرك ، إن وجدت وجدت الحركة ، وإن غابت حصل عدم الحركة وهو السكون<sup>(٨)</sup> .

إن الوضع الدلالي للبديع يدل على أنه بسبيل الجديد والمخترع والمستنبط والمحدث على غير مثال سابق يمتد<sup>(٩)</sup> . والبديع في وجدان الثقافة الإسلامية ، اسم من الأسماء الحسنى التوقيفية ؛ فالله موصوف بأنه البديع ، أي الذي خلق على غير مثال يحاكيه ويمتد به ؛ إذ لو كان ثم مثال يخلق على غرارته لأشعر هذا الوضع بنقص فيه كما هو مذهب المشتغلين بالجدل والكلام . ولا شك أن المطابقة والمقابلة من بين أنواع البديع ، تأثر مفهومها لدى الشعراء والكتّاب والنقاد في العصر العباسي ، وهو العصر الذي ازدهرت فيه الترجمة عن التراث اليوناني ولا سيما منطق أرسطو الصوري ، بالتصورات المنطقية للتقابل بأنواعه المختلفة .

وللدلالة على التقابل وضع بينه علماء اللغة ، يتمثل فيما يُعرف « بالفاظ الأضداد » ؛ وهي طائفة من الألفاظ والدلالات تطلق على الشيء أو الصفة وما يقابلها . ولا سبيل إلى معرفة الدلالة المعنوية إلا بقرائن تقوى الوجه المقصود .

ومن هذا القبيل أن العرب تصرف معنى « الناهل » إلى العطشان والريان<sup>(١٠)</sup> . وذكر ابن منظور أن أنهل : الرى والعطش ، ونقل عن الجوهري وغيره أن الناهل في كلام العرب العطشان ، وأنه الذي قد شرب حتى روى . قال ابن بري : وشاهده بمعنى العطشان قول ابن مقبل :

يذو الأوابد فيها السموم ذيادة المجر المخاض النبالا

بإدخاله في نسب وإضافات . وهكذا تبدو دلالة اللفظ غير المرتبط بسباق ، تصوراً لما تواضعت عليه الجماعة ، أما النسب بوصفها روابط وعلاقات ، فحسرى أن تمقد الدلالة ، لما توثقه من تضاد بين الفاظ يتغذى بعضها ببعض في وضع تداخل واندماج .

وقد حفلت كتب اللغة بباب مهم يدور على ما يُسمى «الاتباع» . وفي هذا السياق ذكر أبو على القالي أنه يقع على ضربين : فُضرب يكون فيه الثاني بمعنى الأول فيؤى به تأكيداً ، لأن لفظه خالف للفظ الأول ؛ وضرب فيه معنى الثاني غير معنى الأول<sup>(١١)</sup> . والاتباع بضربيه يقدم لنا ما نسميه سجعاً أو جناساً ؛ وبعبارة أخرى ، إنه يتيح جناساً أشرب سجعاً ، وسجعاً سيط به جناس .

وينحصر الإتيان في طوائف من الكلام ، مما يسوغ أنه بسبب السماع وليس بسبيل القياس . قال أبو على القالي : ومن الإتيان قولهم : عطشان نطشان ، والنطيش مأخوذ من قولهم ما به نطيش أي حركة فهر عطشان قلتي ، ... ويقولون شيطان ليطان ، أخذوه من قولهم لا ط حبه بقلبي أي لصق ... ويقولون غني ملي ، وخييت نبيث أي نبيث أمور الناس فيستخرجها ، ... ويقولون خفيف ذفيف أي سريع ، وقسيم وسيم ، وقبيح شقيح ، مأخوذ من قولهم شقح البسر إذا تغيرت خضرته بجمرة أو بصفرة ، ... ويقولون كثير بئير وهو في معناه ، وضئيل بئيل وهما بمعنى واحد ، ... وشحيح نحيج وهو الذي ينتحج إذا سئل عن الشيء للؤمة ، إلى آخر ما ورد في باب الإتيان .

## ٢

## المقابلة بين الوجه المنطقي والوجه اللغوي

إن المقال معنى بدنياً بتحليل التقابل والتطابق في تراث الشعر العربي ، للتمييز بين طابعه الزخرفي الشكلي ، وما يمكن أن يستند إليه من أساس أنطولوجي . صحيح أن التقابل يتحقق بلاغياً في الشعر وفي النثر الفني ، غير أننا نود أن نتعرفه في مجال المنطق ثم في مجال علم اللغة .

وتعني المقابلة في المنطق الأرسطي ، التقابل بين الألفاظ . وقد حدد المناطقة للتقابل أربعة أنواع تتول إلى تقابل المتناقضين وتقابل الضدين وتقابل المتضاديين وتقابل ما يعرف بالعدم والملكة .

أما تقابل التناقض فيكون بين لفظين أحدهما ثابت والآخر منفي يسمى عند المشتغلين بالمنطق « محصلاً معدولاً » ، نحو عالم ولا عالم وإنسان ولا إنسان . والأمر في تقابل التقيضين أنها

ابن سيده أن ضد الشيء وضديده وضديده خلافه . وعن ثعلب وحده أن الضد المثل ؛ والقوم على ضد واحد إذا اجتمعوا عليه في الخصومة ؛ وفي التزليل « ويكونون عليهم ضيذاً » . قال الفراء : أي حونا . وقال ابن السكيت : حكى لنا أبو عمرو ، الضد مثل الشيء ، وال ضد خلافه<sup>(١٤)</sup> .

إن لدينا حتى الآن مستويين يعبران عن بنية منطقية وأخرى لغوية ، وتعد المحاوره التي دارت في القرن الرابع الهجري ، بين أبي بشر متى بن يونس الفسائي المنطقي وأبي سعيد السيرافي النحوي ، وثيقة معبرة عن جدلية التقابل في ذلك العصر ، بين الفكر اليوناني والفكر النحوي العربي ، وفي المحاوره - كما سجلها ورواها أبو حيان التوحيدي في الإمتاع والمؤانسة - مسائل ومشاكل تتعلق بالمنهجين ، سبقت على نحو لا يخلو من الزاوية والاستخفاف والمصادرة . ومن اللافت فيها خاققتها التي انتهت إلى أن المنطق نحو ، وأن النحو بدوره منطق . ذلك بأن المنطق يكفل صحة البرهان والقياس والتحليل ، ويميز في هذا المجال بين الصحيح المستوي والفساد العميق ، وكذا النحو ، يحدد أوضاع الإعراب لبيان ما بين الكلم من علاقات يتحقق من خلالها فهم التركيب اللغوي والوقوف على معناه .

وكان يكفى في تلك المحاوره ، التسليم ببداية أنسا نفكر باللغة ؛ وهي بداهة تحصل من النحو والمنطق وجهين لحقيقة واحدة ، وإن اختلفت السبل المفضية إليها . وتطور المشكلة كما طرحها السيرافي ومتى ، على جملة من تصورات القرنين التاسع والعاشر ، من أهمها تأكيد أن المنطق مهم بالمعنى ، فإن اهتم باللفظ فالعرض ؛ وأن النحو معني بالالفاظ ، فإن عن له اهتمام بالمعنى فالعرض بالأصالة . على هذا النحو لم تنشأ القطيعة غير المسوغة بين الالفاظ والمعاني في مجالي النحو والمنطق فحسب ، وإنما امتدت أيضاً إلى علوم البلاغة والنقد والجدل .

وقد فطن السوفسطائيون في حدود اللغة اليونانية إلى الالفاظ الأضداد ، وأدروها في مجلداتهم وتعاليمهم ، إظهاراً للتناقض والبراعة ، وقطع الخصم بالحجة ثم وبقى على دلائلين متضادتين للفظ واحد ؛ وأما العرب فلم يكن لهذه الالفاظ عدهم دور في بث التعليم المغلوط .

وتدل هذه الالفاظ في العربية على أن اللغة بلغت في تاريخ تطورها النفسى والوجداني والاجتماعي مرحلة جعلتها تعبر بالكلمة الواحدة عن وجهين متقابلين ، واضعة الدلالة على هذا النحو كبحا محتضن الأطراف المتقابلة ، ومُرسية هذا الديالكتيك اللغوي الذي يحتضن الأطراف المتقابلة وجهات الدلالة المتجاذبة . وحري بهذا التجاذب أن يتيح مرونة في الانتقال من معنى إلى معنى ، سواء كان ذلك في الإبداع الأدبي ، أو فيما يتعاطى الناس من أحاديث وحوار .

وشاهده على توجيه المعنى إلى الارتواء قول النابغة :

الطاعنُ الطعنة يومَ الوعى يَبْلُغُ منها الأسدُ الناهلُ

ومن ألفاظ الأضداد ما ذكر ثعلب في مجالسه ؛ إذ نص على أن المعين صفة للماء الجاري السائل قل أو أكثر ، وذكر في قوله أخذ الشيء عتوةً ؛ أنهم يصرفون الدلالة إلى الأخذ عن طاعة أو عن تاب وكراهة ، وأنشد في هذا التضاد قول كثير عزة :

فما أسلموها عتوة عن مودة ولكن بعدُ المرفهات استقلها

ومن ألفاظ الأضداد قولهم « وشَلَّ للماء أو الدمع قلة وغزارة ؛ وبالكثير فسر بعضهم قول جرير بن الحطفي :

إن الذين غَدَوْا بِبُكِّكَ غادروا وشَلَّ بعينك ما يزال معينا<sup>(١٥)</sup>

وفي التزليل القرآني طائفة من ألفاظ الأضداد كالقَرء والدُّلوك . وقد وقع بين المفسرين خلاف لتحديد الدلالة المقصودة ، راغوا فيها إلى قرائن وشواهد من الشعر ولغة العرب .

أما القَرء فتحمل دلالاته على طمَّ المرأة وطهرها ؛ وقد فتح هذا الحمل على الوجهين باب الخلاف والاجتهاد للوقوف على معنى الآية : « والمطلقات يتربصن بأنفسهن ثلاثة قروء » . وبيننا ذهب الشافعي وأهل الحجاز إلى معنى الطهر ، ذهب أبو حنيفة وأهل العراق إلى معنى الطمَّ .

واختلفوا في الدُّلوك الذي ورد في القرآن : « أقم الصلاة لدلوك الشمس » ، وقالوا : الدلوك من قولهم : دلكت الشمس غربت ، وقيل أصفرت ومالت للغرب ، ودلكت زالت عن كبد السماء . قال الشاعر :

ما تدللك الشمس إلا خَدَوُ مَنَكِبِهِ  
في حومة دوما الهامات والقَصْرُ

وروى جابر عن ابن عباس أن دلوك الشمس زوالها . قال ابن منظور : ورأيت العرب يذهبون بالدلوك إلى غياب الشمس . قال الشاعر :

هذا مُقامُ قَدَمَي رِياحٍ ذُبِّبَ حتى دلكت بَراح

ومما يقوى دلالة الغروب قول ذو الرمة :

مصاييح ليست باللواق يقودها  
نجوم ولا بالأنفلات الدوالك<sup>(١٦)</sup>

والضد في كلام العرب يحمل على المخالف والمماثل . قال الليث : الضد كل شيء ضادٌ شيئاً ليغلبه ؛ فالسواد ضدُّ البياض ، والليل ضد النهار ، إذا جاء هذا ضد ذلك . وذكر



إن الزينة على هذا النحو تتعلق بموضوع ما ، وتحيل على من يتزين أو يزِين إحالة مليئة بالقصد . وليس الموضوع الذى تزِينه خارجياً عنا بالضرورة ، فنحن أنفسنا نبدو موضوعاً للزينة فى بعض الأحيان ، ولا يطوى الموضوع بالضرورة على قبح ما نرغب فى إخفاء معله ، لأنه ربما تضمن قيمة جمالية نرغب فى إبراز معالمها .

والزينة أمر لاحق يعرض ويعلن ، إنه مضاف من خارج للطبيعة التى نقصدها ، غير أنها حلالاً تتحقق تلتحم بالموضوع . والمسألة من بعد خاصة بما نسميه التفنن والبراعة ؛ ذلك أن من الزينة ما يبدو وكأنه بضعة من الطبيعة ذاتها ، ومنها ما يظهر نافرأ غير مستقر فى موضعه الملائم ، لفساد فى الذوق أو الطبع أو الحس الجمالى . وهى عندئذ نائثة لا تراوغ ؛ ففى المروعة المثقنة تخفى الزينة طبيعتها المصنوعة ، لتتحول إلى ضرب من الإيهام بالطبيعى والإيجام بما هو غفل وخام .

إن ما نتخذه للزينة ليس دائماً ذا طبيعة جامدة ، كالملطر من الثياب ، والشمين من قِرى المعادن والأحجار ، وذلك أن الطبيعى الحى يتخذ كذلك للزينة ، كالزهرة ونبات الظل والبطير والأسماك الملونة . وهذا كله مؤذن بأن الزينة تكتسب دلالتها من الجامد والحى ، وتستمد قيمتها من الطبيعى وغير الطبيعى .

إن الرغبة فى التزين والتجمل ، تتكشف عند الوصف فى مستويات متفاوتة ، فتفاوت الصارخ الزايع والمهادى الساجى ، وتختلف اختلاف المتناثر الناشز والمنسجم المتألف ، وينبئ القصد فى الوصف الطواورى للزينة ، عن إحالة على الشعور . والزينة ذاتها أسلوب متفاوت ، والإحالة فيها على القصد ، تتخذ شكل شعور وضعى . إنها تقتضى ، سواء كانت بسبيل التقنى والصناعى والموضوعات المحسوسة ، أو كانت بسبيل البديع فى الأدب وفن القول ، ضرباً من العلو والتجاوز ، يتخذه الوعى مؤسماً قيمة الزينة فى شكل نسق من العلاقات المتبادلة بين الوعى الذى يضى القيمة ، والموضوع الذى يزِين على هذا النحو أو ذاك .

ومن اللبس تصور الزينة موقوفة على الوجه التقنى ؛ ذلك أنها تتجلى أيضاً فى السلوك الأخلاقى والمواقف الاجتماعية والأحوال النفسية . إننا قد نزين لأنفسنا أو لغيرنا أن ننتهك إزاماً أخلاقياً أو قاعدة قانونية ، وقد نجمل بالقدر ذاته الحق والخير ، غير أن تزِين مالا يفتتح إلا فى حمأة الغواية ، يبدو مشابة تسويع والترغيب - فى - ، وكأننا نعلن بهذا التجميل للقيح من الفعل والسلوك ، عن غبطة مستسرة وإبهام خفى بالرديلة التى تضعنا فى سياق انتهاك وإباحتها وتجاوز للمحظور ؛ أما تزِين الفضيلة - وإن كانت جميلة فى ذاتها - فإنه يضمن إلى - الترغيب فى - الترغيب - عن - .

لقد فطن القدماء لهذه الظاهرة ، غير أنهم لم يتخذوا منها سبباً لتركييب أفضىة وبراهين وأقيسة على غرار ما كان السوفسطائيون يصنعون . ولعلنا نفع على شئ من هذه الأغاليط عند المناطقة المسلمين الذين لم يتخذوا هذا الضرب من التضاد بضاعة مزجاة للتكسب ، وإنما كانوا يسوقونه فى كتبهم على سبيل التمثيل لفساد القياس أو البرهان . ولعلمهم كانوا يبيبن بألفاظ الأضداد فيما يعن من خصومات ، وما يعرض من مواقف تقتضى الهجاء أو التنصل وبثيرة الذمة .

قال ابن منظور فيما نحن بصده ، لَمَجَّ أُمُّهُ وَمَلَجَّهَا إِذَا رَضِعَهَا ، وَلَجَّ الْمَرْأَةُ نَكْحَهَا . وذكر أعرابي رجلاً فقال : ماله لَمَجَّ أُمُّهُ ؟ فرفصه إلى السلطان ، فقال : إنما قلت لمج أمه أى رَضِعَهَا ، فخل عن السلطان السبيل<sup>(١٥)</sup> .

### ٣

#### تحليل نفسى وُجُودى لفهوم الزينة فى البديع

بينما يخفى السجع والجناس فى أكثر الأحوال بتوفير ضروب من الإيقاع تحس الشكل الخارجى أكثر مما تحس التركيب الداخلى للنص الأدبى ، تخفى المقابلة والطباق بالاتهام بالعمق ، إن جاز لنا أن نبيب بهذه التصورات الطبوغرافية ، غير أنها ربما انحجها هذه الوجهة التى تعنى بالسطح أكثر من عنايتها بالعمق .

إننا نجابه من خلال المطابقة والمقابلة طابع المقارنة ، على نحو يسمح لنا بتصور الاختلاف بين التطريب الأدبى ، وتوليد المتألف من التعارض والمنسجم من المتقابل . هذا الضرب من الإيقاع المركب ، يختلف عن إيقاع السجع والجناس فى بساطتها ومباشرتها ، وربما فقد هذه القيمة فإذا هو بسبيل الزخرف والتوشية ، شأنه شأن السجع والتجنيس .

إن التساؤل عن دلالة الزينة ، يحيلنا على الماهية والمعنى الموضوعى للظاهرة متجلية فى آفاقها المتنوعة . ولا بأس من الإحالة على المعنى مأخوذاً فى ظهوراته المختلفة ، ومقارنة بعضها ببعض ، استخلاصاً لبيان ماهوى ربما أفاد فى تعرف البديع الأدبى ، ما دام بسبيل الزخرف والزينة .

وتنصرف الدلالة اللغوية للزينة إلى معنى التجمل والتشويق والتحسين ، ويرتد هذا المعنى فى الاستعمال اللغوى ، الشائع منه والمتميز ؛ فالمرأة تزِين ، والرجل يتجَمَّل ويتنَوَّى ، والضالع فى الجريمة يزِين لنفسه أو لغيره ارتكابها ، والمدن والعواصم تزِين شوارعها وميادينها بالتماثيل والأضواء والخضرة الزاهية . وفى التنزيل تزِين الحياة الدنيا بالأموال والأولاد ، وزِين الشيطان سوء الأعمال ، وزِين قلوب المؤمنين بالتقوى .

ويكشف هذا الولع بالبدیع عن فُضْل اهتمام بالشكل ، وحرص على زخرفته بضروب من الزينة ، منها الملتصق المتناجب ، والصانخب الزاقق ، والدقائق الرفيق ، والملاهي الساجي .

إن شعورنا ونحن نشاهد قطعة فنية مفردة في الزخرف ، يشبه شعورنا ونحن نقرأ القصائد التي تؤرخ الشعراء فيها صناعة البدیع . وشعورنا في الوضوع يبدو بمثابة من يتأمل ضروباً من المهارة والحلق والإتقان . وقد تدعو المهارة إلى الإعجاب ، ولكنها لا تثير الدهشة من الصور التي يبدعها خيال موهوب .

إن الموضوع ذاته في سياق البدیع ، يمارس لعبة الاختفاء والظهور . وفي هذا السياق تبدو أنواعه المختلفة بمثابة جشططات أساسية وأرضية للصيغة . وفي البدیع المفرط يبدو التزيين والزخرف ، الأرضية والصيغة معاً ، مما يفضي بالمشاهد أو القارئ إلى حشد نوع من تأمل البراعة والحلق والتعمية . وذلك أننا عندما نكذّ الفهم للغوى للصناعة البديعية التي لا تخلو من غرابة ومخاطلة ، تلفتناً بدياً تحويرات الزينة ، فننصرف عن المضمون إلى الشكل ، وتنازع بشغف التعقيد البديعي كياناً نرده إلى بساطته الأولى . وحرى بهذا التزيين أن يكرّ بنا ويثيرنا لذة مسترخية واهنة ، ونحن نتأمل مهارة الشاعر وحذقه صنعه وهو يفك الألفاظ ويعد تركيبها ، ويقابل بينها ويصفحها ويعرفها ويرفوها ، على غرار التباديل والتوافيق الرياضية .

إن للزينة أساليب وسبلاً ترتبط بالذوق الفردي الخاص والاجتماعي العام ، متجلياً في مجموعة من الأنماط والتقاليد ، ولها من هذه الوجهة مراحل زمنية وأطوار تاريخية تختلف باختلاف العصور والأجناس والشعوب .

ويبدأ في الأغلب غط الزينة فردياً ، ثم لا يلبث بواسطة التقليد والعُدوى والمؤسسات الاجتماعية كالآندية والمحافل والندوات وأجهزة الإعلام ، أن ينهيا له مستوى عام ، بحيث يحقق هذا الأسلوب أو ذاك ذوباً سريعاً لمجموعة من الأنماط التي تأخذ وضع متحد وإجماع عام . وعلى هذا النحو لا يحقق الأدب في أكثر الأحيان شعوراً وضعياً يراجع من خلاله الإبداع الفني ، كما يحدث انقطاعاً مبالغاً في سلسلة التقليد الآلي ، وربما يلجأ الذوق العام في مساق الزينة إلى إحياء أساليب قديمة . ولا يختلف الأدب في ذلك عن الأزياء والأصباغ وطرز الأثاث والبهاء ، فلكل عصر وجيل ذوق وأنماط من القيم .

لقد أطلق القدماء والمحدثون مصطلح «المحسنات البديعية» على طائفة من الأساليب التي تعتمد الزخرف والنثرية والتزيين ، ووصف القدماء والمحدثون بعض الشعراء بالصناعة ، ليميزوا بينهم وبين شعراء الطبع والديباجة ، وهو تمييز يأخذ في الحسبان ، الاحتشاد للبدیع بأنواعه المختلفة . أما فيما عدا هذا

ولئن قدم لنا التحليل النفسي عند الفرويديين مجموعة من الدوافع المتباينة ، كالترجيبة والرغبة الأسرية والاستعراض ، والنظارية وما أشبه ، لقد بات عاجزاً عن تأسيس العيان الماهوي وغير قادر على استكناه المعنى الموضوعي للزينة .

إن التزيين وإن كان يضفي على الموضوع شيئاً ما ليس من طبيعته ، فإنه في الوقت ذاته لا يفرغ الموضوع من طبيعته تماماً . إنه يغطي جزئياً الطبيعة الجوهرية للشيء ليظهرها في سياق مختلف . إنه حجب لكشف وتغطية لإظهار ، وهو بعد يتراوح بين الإتقان والتألف ، والفجاجة والتنافر .

إن الملاحظة المباشرة للموضوع الذي نقصد بالزينة ، تجعلنا نميز فيه بين الأصلي في ضرورته ، والزائد في طروته وعرضيته ، مما يسمح للشعور أن ينحى هذا الذي أُلحى بالطبيعة . وفي الزينة غرابة وتقنية تجميلية ورغبة في التجاوز ، تتمثل في أن يكون الموضوع مطابقاً وغير مطابق لطبيعته في آن واحد . والتجاوز مسلك يقتضي ما منه التجاوز وما إليه التجاوز .

إن الزينة البديعية في الأدب غير مبنية الصلة بالفنون العربية الإسلامية ، فهذه الفنون سواء في طابعها الجمالي الخالص أو طابعها النفعي ، يكشف قدر منها عن ولع بالزخرفة التي استمدت من أشكال تجريدية ، كالأسطح المتقاطعة والدوائر المتداخلة ، أو أشكال محسوسة كورق النبات . وتغلغل هذا الشغف بالزخرف والزينة في الموسيقى التي اعتادت تكرار الوحدة في الإيقاع ، أكثر من اعتمادها على توليد التألف من اللحون المتعاقبة . وتكاد الصناعة البديعية على هذا النحو تكون عنصرًا مميّزاً لكثير من منجزات التشكيل والمعمار والموسيقى وفنون القول . ولا يخفى ما بين الفواصل المسجوعة في النثر وفن الأرابيسك من شبه لا ينكر ، ففي كليهما إهابة بالتماثل وتكرار الوحدة . غير أن تكرار الوحدة في الفواصل مرن متسع مرونة اللغة واتساع ألفاظها . وعلى هذا النحو ذاته يماثل التجنيس في الشعر والنثر ، متى أخذنا في الحسبان أنواعه المتعددة ، كالتم والمرفق والمصحف والمحرف والمقلوب والملقق ، ما نلاحظه في الفنون العربية الإسلامية من تقلب وتنويع للوحدات الزخرفية .

على هذا النحو يتسع مفهوم الزينة البديعية ليشمل ما أفرزته الثقافة العربية من فنون في العصر العباسي وما تلاه من عصور . وهي زينة لم نكد نحس بها لا في العصر الجاهلي ولا في صدر الإسلام والعصر الأموي . وقد بلغ الإغراق في الزينة والولع بالزخرف والنثرية شأواً بعيداً في عصور التدهور الثقافي والانحطاط الأدبي ، حتى كان التفنن في البدیع معياراً تقاس به الفنون كلها ، ولا سيما فن الشعر .

إن البديع تمط يتسع ليشمل الفنون كلها متى استحوذ عليها هذا الطابع . ويتيح لنا هذا التصور أن نتحدث عن وحدات بديعية في العمارة والتشكيل والموسيقى ، بله نتحدث عن أسلوب بديعي لمجموعة من القيم والسلوك والمواقف . ولكن ألا يحق لنا ونحن نحلل البديع مفهوميها العام والخاص ، أن نتساءل عما إذا كان مسلك التزيين ينطوي على وجوه إيجابية ؟

ليكن البديع على هذا النحو أو ذاك ؛ ليكون قصداً إلى التحسين ورغبة في التجميل ، وشغفاً بالزخرف والتزيين ، وولعاً بلزوم مالا يلزم ، واختياراً للعب المقيد ، والدخول في قوالب محكمة وأنماط صارمة ، أفليس يكشف برغم هذه الاعتبارات كلها عن ضروب من الإغراء بصرف الانتباه ، والانحراف بالتأمل عن المضمون إلى صيغ الأشكال ؟

لقد درج كثير من الناس بحكم عادات فكرية وقيم موروثية ، على الزينة بالشكل والتزيين من أمره ، لأنه صائر متغير قابل للدور والتهاوت ، مع أن للشكل قيمة معطاة في تجليده ، وانتظاماً داخلياً وبنية تتأثر بالحذف والإضافة .

إن لوحدة الشكل بتعبير الجشطاليتين صيغة ومخططاً خارجياً وانتظاماً<sup>(١٧)</sup> . ولا يخلو الأسلوب البديعي - مهما تكن قيمة الزينة - من صيغة تثير الاهتمام . إننا نميز فحسب ، بين البديع عندما يكون أسلوباً مقصوداً لذاته ، وبين هذه الزينة نفسها عندما تلتحم بالمضمون .

ومن اللافت في التحليل الجمالي أن المعنيين بالإستطيقا كثيراً ما يحيلون في تعرف قيمة الزخرف والزينة إلى طرز الأبنية ، وقلما يحيلون على فنون القول . وقد ذهب جورج سانتاينا G. San-tayana في وصف العلاقة بين الشكل أو الصيغة والزخرف العرضي ، إلى أن جمال الشكل هو آخر شيء يندى به إعجابنا ، سواء كان ذلك في الموضوعات الطبيعية أو غير الطبيعية . غير أن الإعجاب بجمال الأشكال ليس بالأمر اليسير ؛ لأنه يقتضي منا لنستمتع به وقتاً وتدرجاً كافيين ، أن يكون إدراكنا الحسي على درجة عالية من الصحة والإحكام . واللذة الجمالية التي تمنح بها أنفسنا ونحن نشاهد الفنون التشكيلية ، إنما تبدأ بالرمزية والزخرف العارض . إنها لذة تكمن في الشعور براءة المادة وفرة الزينة وتنوعها ، أكثر مما تكمن في الشكل ذاته .

ويميز سانتاينا في سياق الأعمال الفنية بين مصدرين مستقلين يولدان التأثير ، يثول أولهما إلى الأشكال ذوات الطابع النفعي ، وهي الأشكال التي يتولد منها الطراز على نحو شامل ، وذلك عندما نرفع الشكل إلى مستوى مثاله بتأكيد سماته الجوهرية التي تبعث اللذة فينا . وأما المصدر الثاني فيتمثل في جمال الزخرف والزينة ، عندما ينبثق من إثارة الحواس ، أو إثارة الخيال بواسطة

الحسبان ، فإن القدعاء عدّوا الشعر كله ضرباً من صناعة الكلام ، يشهد لذلك ما أداروه في معجمهم النقدي من ألفاظ تحيل على جملة من الفنون الثقنية ، كصياغة الذهب والفضة ، وتسهييم البرود ، وصيغ الثياب ونظم العنود .

ولغذه النظرة مسوّغات تنول إلى الترف والرفاهة ، وما عرفه الناس من صناعات وحرف في العصر العباسي ؛ وهو العصر الذي شهد صناعة البديع ، والاتجاه بالأدب لدى طوائف من الشعراء والكتاب ، إلى الزخرف والزينة والتحسين .

وما يضاف إلى هذه الاعتبارات ، استتكاك المشتغلين بالنقد والدرس البلاغي ، من وصف الشاعر أو الكاتب بالخلق والإبداع ، لا يثيره هذا الوصف من أزمات دينية ؛ إذ الإبداع بوصفه الخلق على غير مثال يحتذى ، صفة للوجود القديم واسم من أسماء الله ، غير أن هذا التخرج الجدل ، لم يمنع بعض المتفلسفة من المسلمين ، من أن يطلقوا على الله اسم الصانع ، محتذيين في هذه التسمية الديورجوس الأفلاطوني .

وربما كان الإغراق في الصنعة الزخرفية والزينة البديعية ، قريناً لما أصاب العصر العباسي الذي شهد هذه الظاهرة من أساليب البذخ والترف والمذنية . ذلك أن ما يجمع بين المنطقيين ، فط البديع في الأدب ونمط الرفاهة في العيش ، أنهما كليهما يسبيل الترف الفائض عن الحاجة الأساسية في الأدب وفي أسلوب الحياة .

لقد انخرط بعض الشعراء والكتاب في البديع فآلزموا أنفسهم بما لا يلزم ، وفرضوا على أدبهم قيوداً كانوا في غنى عنها . وفكرة القيد هذه ليست بمعزل عن الصنعة البديعية ؛ ذلك أن كتاب البديع وشعره وضعوا أنفسهم في هذه القيود باختيار حر ، كأنما رغوا في استعراض إمكان الإبداع من خلال ما يكبل ويقيد .

وشتان بين حركة حرة مرنة طليقة ، وأخرى مغلوطة مصفدة ، غير أنها لا تخلو من كشف عن ضرب من البراعة في إبداع مشروط بلزوم مالا يلزم ووجوب مالا يجب . إن الغاية من القيد ، الاتجاه إلى نوع من التكيل الذي لا يتيح الحركة إلا في أضيق الحدود ، إنها حركة محاصرة تعبر عما يكف ويلزم باتجاهات محددة . وفي الأدب الذي يولع على الزينة البديعية يتحد القيد والمقيد ؛ فالأديب يقرن نفسه في أصفاد يحكم صنعتها ، فتحكم هي الأخرى الدائرة وتضييقها ؛ وهكذا يبدو الالتزام بطرز الزينة البديعية كاشفاً عن حرية اللا حرية ، إنه بتعبير استعاري ، أن يرقص الشاعر وهو مقيد بخيوط من حرير . والزينة من بعد اختيار لضرورة فارغة تفرضها في عصر من العصور أنماط الذوق الفني .

فأبدلوا مكان «سوية» «جميعه» ؛ لأنها التي في المقابلة . وإنكر  
الأصمعي قول ذي الرمة :

ألا يا أسلمي يا دارمي على السيل  
ولا زال منهلاً بجسر عاتيك القسفر

وقالوا : الجيد في هذا المعنى قول طرفة :

فستى ديارك غير مُفْسِدِها صَوَّبَ الربيع وِدَّةً قُضِي

وعما عده المرزبان من قبيل التناقض قول أبي نواس يصف  
الحمر :

كأن بقايا ما عفا من غيابهـا تفارقني شيب في سواد عذار  
تروث به ثم أنقري عن أديمها تفري ليل عن بياض نهـار

ذلك أنه شبه الحجاب بالشيب وهو جائز ، لأن الحجاب يشبه  
الشيب في البياض وحده لا في شيء آخر غيره ، والحجاب الذي  
جعله في البيت الثاني كالليل هو الذي في البيت الأول أبيض  
كالشيب ، والحمر التي كانت في البيت الأول كسواد العذار ،  
هي التي صارت في البيت الثاني كبياض النهار . وليس في هذا  
التناقض منصرف إلى جهة من العذر ، لأن الأبيض والأسود  
طرفان متضادان ، فليس يجوز أن يكون شيء واحد يوصف بأنه  
أبيض وأسود إلا كما يوصف الأذن في الألوان بالقياس إلى كل  
واحد من الطرفين اللذين هو وسط بينهما ، وليس فيها قال أبو  
نواس حال توجب انصراف ما قاله إلى هذه الجهة .

وكثيرا ما كان الشعراء يتناشدون على سبيل المحاجة التي ربما  
أخذت شكل البحث المنطقي في استواء القول أو الوقوع في  
التناقض . روى عن مسلم بن الوليد أنه قال لأبي نواس : كيف  
يستوى قولك :

ذكر الصُّبُوح بِسُخْرَةٍ فارتاحا  
وأملهُ ديك الصباح صياحا

فكيف يكون ارتياح وممل ؟ فقال أبو نواس : هذا لا عيب فيه  
ولكن ما معنى قولك ؟

عاصى الغرام فراح غير مُفْسِدِ  
وأقام بين عزمة ومجْلِدِ

وهذه مناقضة لأنك جعلته راحا مقيا (١٨) .

وتدل هذه الآراء على تأثر الذوق القديم بشيء من مباحث  
المنطق . ولا تريب على الشعراء في بعض ما عيب عليهم ؛  
فللشعر منطق متميز مؤسس بفضل الوعي الخيالي على التأليف  
بين الأضداد والجمع بين المتقابلات ، على نحو يجعله يند عن  
قانون الهوية وعدم التناقض .

اللون ، أو بالسرف والتنوع ورقة التفاصيل ونعومتها .

إن الحضور الفعل للزخرف يجذب التأمل ، ويسمينا الانتباه  
للموضوع كما ثبت شكله في الذهن . وتتمثل الغاية من تنوع  
الزخارف في تأكيدات الماهية الإستيطيقية للشكل ، ورفعته إلى  
مستوى مثاله بأن تعفيف إليه استعارات عرضية تتألف مع  
الاستمتاع الأساسي بخطوط البنية .

إن لدى بعض الفنانين ولو عا بالزينة واقتنائاً بالتفكير في  
البنية ، لأنها هي التي تبرز فوقها الزخارف على نحو مُرضٍ ، أما  
الفنانون الذين يقصحون عن ذوق ترمزت ، فيهيون بالزخرف  
لتأكيد الخطوط الأساسية ، أو لإخفاء العناصر المتنافرة . وهكذا  
نجد أنفسنا نتمسك بهذين بواعث زخرفية وأخرى  
بنوية (١٩)

٤

## المقابلة والمطابقة

بين الطابع الزخرفي والأساس الأنطولوجي

سبق أن أشرنا إلى وحدات تدخل في تركيب هذا النسق  
البنيعي ، وتعرفنا الوجه المنطقي والوجه اللغوي ، وحرى بها  
أن يسلم إلى الوجه البلاغي ، كما نميز بين مستويين للمقابلة  
يثولان إلى الطابع الزخرفي والأساس الأنطولوجي . ولم يقطن  
القدماء لهذا التمايز ، ووجدوا غنيتهم في التحدث عن فساد  
المقابلات من جهة التناقض ، وعما يظن أنه طباق وهو داخل في  
الجناس ، وأفاضوا في بيان التكافؤ والفرق بينه وبين المطابقة ،  
وفيما يظن من الطباق وليس داخل فيه ، وفي المقابلة التي تنحل  
إلى الموازنة ، وفي أغاليط التقابل التي وقع فيها الشعراء ،  
والتكلف الذي يفضى إلى الاستهجان ، وعقو المخاطر الذي هو  
داعية الاستحسان .

وقد حشد المرزبان طائفة من المقابلات الفاسدة التي أنكرها  
الرواة والنقاد ، ومنها قول زهير :

حسّ الديار التي لم يَمُتْهَا القدمُ  
بلى وغيرها الأزواج والسليم

وهو منكر من جهة التناقض ، لأنه نفى في أول البيت تغير  
الديار بقدم عهدها ، ثم أوجب ذلك في آخره . ومن فساد  
المقابلات أن يصنع الشاعر معنى يريد أن يقابله بآخر إما على جهة  
الموافقة أو المخالفة ، فيكون أحد المعنيين لا يخالف الآخر ولا  
يتوافق . وللمحدود عن هذا العيب غير الرواة قول ابـريـهـم  
القيس :

فلو أنها نفسُ تموت سويةً ولكها نفسُ تساقط أنفـسا

واختار الأخفش قول ابن الزبير الأسدى :

رمى الجُدثان نسوة آل حرب  
بمقدار سَمْنَن له سَمُودا  
فرد شموزهن السود بيضا  
وردة وجوههن البيض سودا

وقال الرمانى : المطابقة مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان . . . . ومن نماذج المطابقة قول القرآن «وما يستوى الأعمى والبصير، ولا الظلمات ولا النور، ولا الظل ولا الخور، وما يستوى الأحياء ولا الأموات» . وعن ابن المعتز من الطباق قول القرآن الكريم «ولكم في القصاص حياة» لأن معناه القتل أنفى للقتل، فصار القتل سبب الحياة .

وأشار ابن رشيق إلى أن الجرجاني كان يستغرب الطباق ويستلطفه في قول أبي تمام :

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس  
قنا الخط إلا أن تلك ذوايل

وذلك لمطابقته بهاتا وتلك، وإحداهما للحاضر والأخرى للغائب . وهذا القول عن ابن رشيق ليس بمحقق؛ لأنها أداتا إشارة للقريب والبعيد . وما يساق على هذا الحدو قول المتنبي يذكر خيل العدو الزاحف للحرب :

ضربن إلينا بالسياط جهالة  
ومن أنواع الطباق قول هُذَبة بن خشرم :

فإن تقتلوننا في الحديد فإننا  
قتلنا أهلكم مطلقاً لم يكبل

لأن قوله في الحديد ضد قوله مطلقاً لم يكبل، وإن لم يأت على متعارف المضادة . وكذلك قول الشاعر :

فإن يسك أنفى زال عني جمال  
فسا حسبي في الصالحين بأجدا

وما عني ابن رشيق بيبانه، اختلاط التجنيس والمطابقة فيما يعرف بالفاظ الأضداد؛ وقد أشرنا إليها في موضعها من المقال . ومن هذا القبيل قولهم «جلل» بمعنى صغير وعظيم، فإن باطنه مطابقة وإن كان ظاهره تنجيساً، وكذلك «الجون» يطلق على الأبيض والأسود وكذلك إن دخل النفي، . . . كقول البحتري :

يُقَيِّضُ لِي مِنْ حَيْثُ لَا أَعْلَمُ الْهَوَى  
وَيُسْرِى إِلَى الشَّوْثِ مِنْ حَيْثُ أَعْلَمُ

فهذا مجانس في ظاهره، وهو في باطنه مطابق؛ لأن قوله لا أعلم كقول أهمل .

إن القارىء ليشعر بأن بعض القدماء كانوا ينظرون في طائفة من الشعر الذى يعتمد المقابلة، نظر المطلق في القضايا، صحة وكذبا، تبعاً لمقولات معينة، وهو نظر مبني على خلف في قياس منطق الخيال على منطق العقل .

واقضى الأمر أن تأخذ طائفة أخرى سبيل الاحتجاج للشعراء تبرئة لهم من وهم المناقضة .

قال الأعلام الشتمرى محتجاً ببيت زهير : المعنى أن بعضها عفا وبعضها لم يعف رسمه . . . .

وقال العكبري : قال أصحاب المعاني : قد يفعل الشاعر مثل هذا في التشبيب خاصة، ليدل به على ولعه وشغله عن تقويم خطابه، وعلى هذا يحمل قول زهير<sup>(١٩)</sup> .

وتكافؤ هذه الاحتجاجات من ناحية الدلالة معنى المؤاخذه؛ إذ يدور كلامها على تصور الشعر بمزمل عن المفارقة . ولا ريب أنه تصور صادر أصحابه على ما فتحه بعض الشعراء المولدين من سبل إلى المغامرة والخروج على الموروث من الأساليب والمعاني والصور، وعلى ما أخذ الأسلاف أنفسهم به في سياق التجربة الشعرية .

ولا يخفى ما في هذا الحجاج من تحمل بعيد عن روح النسق التمييزي في الشعر، وما ينطوى عليه من خيال ينسج الأطراف المتقابلة، وما يستند إليه أحيانا من إهابة بالأنماط الشعرية الموروثة، كالدعاء للدار العافية أن يسقيها الرزق المبارك؛ وهو دعاء فهم الأصمعي منه أن ذا الرمة إنما أراد فساد الدار بكثرة المنهل من المطر، فانقض هذا القول منه دعاءها بالسلامة من الآفات .

أما ابن رشيق فلمذهبه أن المطابقة جمع بين الضدين؛ وخالف عن هذا المذهب قدامة لأنه عدّه بمثابة تكافؤ، وتابعه على رأيه النحاس .

وللمطابقة معنى لغوي أخذ أصحاب البديع فتحول عندهم إلى معنى اصطلاحى . وقد ذكر ابن رشيق آراء نسبها للخليل والأصمعي والرمانى وقدامة . . .

قال الخليل : المطابقة الجمع بين شيئين على حدو واحد، وقال الأصمعي : أصل المطابقة لغويا وضع الرجل في موضع اليد في مشى ذوات الأربع، وأنشد للناطقة الجمدى :

وخيل يطابقن بالدارلين  
طباق الكلاب يطأن الجراسا

ومثل الأصمعي للمطابقة بقول زهير :

ليست يمشي يخطأ الرجل إذا  
ما الليث كذب عن أنفثاته صدقا

یستقران فی نهاية الأمر بضربة لازمة وخطفة مباغتة فی وکر مصیر  
عنوم<sup>(٢١)</sup>

لقد كان البدیع - كما یقول صاحب الوساطة - یقع فی خلال  
قصائد العرب ، ویقف لها فی البيت بعد البيت علی غیر تعدد  
وقصد ، فلما أفضى الشعر إلى المحدثین ، ورأوا مواقع تلك  
الآیات من الغرابة والحسن ، وتمیزها عن اخواتها فی الرشاقة  
واللطیف ، تكلفوا الاحتذاء علیها فسموه البدیع ، فمن محسن  
ومسیء ، وعمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط .

وأما المطابقة فلها شعب خفية ، وفيها مكان تنمض ، وربما  
التبست بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الشاقب والذهن  
اللطیف . . . . . ومن أشهر أقسام المطابقة عند مؤلف الوساطة  
ما جرى مجرى قول دعبل الخزاعي :

لا تمعجی یا سُلَمٌ من رجل ضحك المشیب برأسه فبكى  
وقول مسلم بن الولید :

مُسْتَعْبِرٌ یبکی علی دِفْنَةٍ ورأسه یضحك فیہ المشیب  
وقول أبی تمام :

وتنظُرُ حَبِيبَ الرُّكَّابِ یُضْحِكُ محیی القریض إلى مَيتِ المالِ<sup>(٢٢)</sup>

وتنبیء هذه الآراء أن القیام من شعراء الجاهلية والعصر  
الأمری ، لم یعرفوا سبیل التنوُّق فی الشعر ، ولم یسلکوا بالزینة  
طریق الإغراء الداعية إلى التکلف والتعمل ، وإنما كان یمن لهم  
شیء منه ، فیض الخاطر وغفو السانح ، فلما أفضى الشعر إلى  
العصر العباسی ، وصار البدیع غطاءً یجتذی وأسلوباً یقتدی وغطاً  
فنیاً یحاکى ، أفرق شعراء الصنعة فیه إغراقاً لم یبالوا معه أحياناً  
بالتباس الصیغة وغموض العبارة ، والخروج إلى التکلف ،  
والوقوع فی الاستکراه .

وقد ذکر الأمدی فی الموازنة وهونقل آراء أبی عبد الله محمد بن  
داود الجراح فی کتاب الورقة ، وابن المعتز فی کتاب الذى جرده  
لذكر البدیع ، أن أول من أسند الشعر مسلم بن الولید ، وأن أبا  
تمام تبعه فسلك فی البدیع مذهبه فتجبر فیہ ، كأنهم یریدون  
إسرافه فی طلب الطباق والتجنیس والاستعارات ، حتى صار  
كثیر مما أتى به المعانی لا یعرف ولا یعلم غرضه فیها إلا مع  
الكَدِّ والفكر وطول التأمل ، ومنه ما لا یعرف إلا بالظن  
والحدس . وعلل الأمدی شغف أبی تمام بالطباق ، ورده إلى أنه  
رأى الطباق فی أشعار العرب وهو أكثر وأوجد فی كلامها من  
التجنیس . والطباق عند الأمدی مقابلة الحرف بضده أو  
ما یقارب الضد ، وإنما قبل مطابقة لساوة أحد القسمین صاحبه  
وإن تضادا أو اختلفا فی المعنی<sup>(٢٣)</sup> .

وبما ظاهره تجنیس وباطنه طباق الوعد والوعد فی قول عامر بن  
الطفیل :

وإِنَّ إِنْ أَوْعَدْتَهُ أَوْ وَعَدْتَهُ  
لَمْخِلْفٍ إِيْعَادِيٍّ وَمُنْجَزٍ مَوْعِدِيٍّ  
ومن اختيارات ابن رشیق للمقابلة والمطابقة قول النابغة  
الجلدی :

فقی تَمَ فیہ ما یُسِرُّ صَدِيقَ  
علی أن فیہ ما یسوء الأعدایا  
وقول عمرو بن معد يكرب الزیدى :

وبیسی بمد حلم القوم حلمی  
ویفسی قبل زاد القوم زادی  
وقول امرئ القیس :

كان قلوب الطیر رُغْباً وِیاساً  
لدى وكرها العُتْبُ والحشف البالی

فقابل الرطب أولاً بالعناب مقدماً ، وقابل الیاس ثانیاً  
بالحشف تالیاً ، ومثل هذا الشعر عند ابن رشیق یجمع إلى طرفة  
المقابلة دقة التقسیم ، وكلما توفر حظ الشعر من المقابلة بین  
التقسیم والطباق ، كان ادعى لزیادة مزینة وحسن عبارته ولطافة  
موقعه<sup>(٢٤)</sup> .

عل هذا النحول یلتفت ابن رشیق فی بیت امرئ القیس إلا  
للمزية وللطافة التى أفضى إليها الجمع بین الطباق والتقسیم  
والدقیق ، وكيف أنه قابل بین الأول والمقدم والثانی والتالی .  
وكان مثار إعجابه وتقديره یرد إلى ما يشبه الأحكام  
المهندسى ، وهو إحکام حجب عنه انطولوجیة هذا التقابل الثرى  
الذى لا سبیل إلى رفعه أو تجاوزه .

إن الصورة فی بیت امرئ القیس تجلو أمامنا قوة هذه العقاب  
وتجليها المرن فی الأعالی ، وسطوتها وانقضاضها المباغت ،  
وتضعضتها بالمثل أمام وجه آخر من الحیاة ، لنزی غریزة الحی فی  
المزاحمة والصراع طلباً للبقاء . إننا بإزاء ضرب من طیران  
المراوغة والختل ، تكتسب فی سیاقه مرونة الجناح ولین المفاصل  
وشراسة المخلب المتلقف ، معانيتها من طیران آخر یبدو إذا  
ما قیس بالأول واهناً قصیر المدى .

وكان القلوب المنتزعة التى مائل بعضها العُتْبُ فی طراوته  
وغضارته وجرته القانية ، وشاكل بعضها الآخر الحشف فی تشنه  
وتغضنه ویبوسه ، إیدان بمستوى رمزی لهذا التقابل الذى  
یحتضن الوجود ، ویعبر عن الحیاة متجلیة فی شرح الشباب وورقه  
وغبطه ، تجلیها فی عجز الكبير ووهن الهرم . وكيف أنهما

وما يظهر القول بجوْانية الطبايق ونفسانية التقابل في ذلك الشعر ، قول امرئ القيس يصف فرسه :

مَكْرَمٌ مَقْبَلٌ مَدْبِرٌ مَعَا  
كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عِلْ

وقوله يصف عبوته :

أَلَمْ تَرَيَانِ كَلَّمَا جِثْتُ طَارِقًا وَجِدْتُ بِهَا طَيِّبًا وَإِنْ لَمْ تَطِيبْ  
وَقَوْلُ النَّابِغَةِ مَعْبَرًا عَنْ ثِقَلِ الزَّمَانِ وَرِصَانَتِهِ ، وَمَصُورًا حَزَنَهُ  
الَّذِي لَا يَرِيمُ :

وَصَدْرُ أَرَاخِ اللَّيْلِ عَايَزَتْ هُمَهُ  
تَضَاعَفَ فِيهِ الْحَزَنُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ

ولو أننا قومنا هذه الأبيات بالمعيار الذي سبق أن احتكم إليه مسلم بن الوليد وأبو نواس ، لانهتينا إلى أن فيها إحالة في المقابلة ، وفسادا في المطابقة ، وعدم استواء في جهات التضاد . ولسنا بحكم المنهج الذي نتبعه ، منتهين إلى هذه الأحكام ، لما فيها من خلل في قياس التقابل الشعري على التقابل المنطقي الصوري . وجدير بهذه النظرة المنطقية أن تفسد المطابقة بله الشعر بشكل عام .

إننا بتحكيم هذه النظرة الضيقية ، ننكر على امرئ القيس أن يكون فرسه مقبلاً مدبراً في آن واحد ؛ ذلك لأن الكَرَّ والقَرَّ حركتان متضادتان تعاقبتا على موضوع واحد في زمن واحد ، ومعلوم أن الضدين لا يصعدقان في وضع معية . وننكر عليه أن تكون لمحبوته رائحة تنضوع وطيب يسطع ، وإن لم تضمخ جسمها وثيابها بالطيب ، وذلك لأنه أوجب صفة ونفاها ، وننكر على النابغة أن يكون الهمُّ غائباً حاضراً ، ومسرحاً في فضاء الكون مقيماً في حبة القلب وكروان الصدر لا يبدى حراكاً .

إن القاريء ليدرِك دوماً عسر ، استحالة النظر في التقابل الشعري على هذا النحو من الرُّدَّة إلى أحكام المنطق ؛ ولما السبيل إلى استبطان هذا التقابل ، أن نلُوذ بمنطق الشعر ذاته ، معترفين بأنه منطق وجداني ينسج المتبايلات ، ويسمج لها بأن تتألف وتتوحد ، غير مكترث بالهوية وعدم التناقض . إنه بتعبير لا يخلو من التناقض ، يضع منطق اللا منطق ، ويهيء ضرباً من الحمل الشعري موضوعاً في مساق الفارقة التي تدعش وتباعد . ولا غرو أن أفضى ابتداءً المحتوى في هذا الشعر ، سواء كان صورة أو عاطفة أو فكرة مجردة ، إلى ابتداء التعبير ونسق الصياغة .

أما امرئ القيس فصورُ فرساً لا تنتقل وجوده ، لا لشيء إلا لأنه لا يقع في مجال الإدراك الحسي المشترك ؛ ولو أنه استغنى عن قوله ومعناه ، ومحال أن تكون من الحشو والفضول الشعري ، لأنك أن تناول الصورة ، ونحتج لاستقامة التضاد بأن الفرس

وذهب ابن خلدون مذهباً آخر فعَدَّ بشاراً رأس الصنعة ، وعَدَّ ابن المعتز الشاعر الذي به ختم البديع . قال صاحب المقسمة : . . . . . وقد تعددت أصناف هذه الصنعة عند أهلها ، واختلفت اصطلاحاتهم في ألقابها . وكثير منهم يجعلها مندرجة في البلاغة ، على أنها غير داخلية في الإفادة ، وأنها هي التي تعطى التحسين والرويق . وأما المتقدمون من أهل البديع فهي عندهم خارجة عن البلاغة ؛ ولذلك يذكرونها في الفنون الأدبية التي لا موضوع لها . وهو رأي ابن رشيق وأدباء الأندلس .

وذكروا في استعمال هذه الصنعة شروطاً ؛ منها أن تقع من غير تكلف ولا اكتراث فيها يقصد منها . وأما العفو فلا كلام فيه ؛ لأنها إذا ظهرت من التكلف ، سلم الكلام من عيب الاستهجان ؛ لأن تكلفها ومعاناتها يصير إلى الغفلة عن التركيب الأصلية للكلام ، فتخل بالإفادة من أصلها ، وتذهب بالبلاغة رأساً ، ولا يبقى في الكلام إلا تلك التحسينات<sup>(٢٤)</sup> .

ومن ضروب المقابلة التي كان الشاعر الجاهل يسوقها ، نستشف أنها كانت ترد دوماً استكراه وسرف ، وأنها لم تكن لمجرد الزخرف الشكل والتحلية والتروق الذي يصطنع الشاعر إليه سبل المهارة والفظنة التي كثيراً ما ترتبط بحرفية الشعر . ولم يكن الشاعر الجاهل يصوغ المطابقة وفق أنماط قلبية متعارف عليها ، أو وفق أشكال منطقية من التناقض والتضاد والتضاد ، ولم يرغ إلى المطابقة كما يروغ الشاعر الصانع إلى استعراض حذقه وبراعته . وهذا كله جدير بأن نصف الطبايق في الشعر الجاهل بأنه داخل لا يكفي بأن ينظم انتظاماً خارجياً ، ولا أن يتسق انتظاماً منطقياً شكلياً . وإذا لم يكن بَدٌّ من الانتظام والاتساق ، فإنها يميلان على امتلاء المضمون ، مما يجعل المطابقة تنمو وفق منطق وجداني ، ينتج بالطبايق إلى المدركات المحسوسة في الطبيعة ، أو ينحويها صوب العاطفة الذاتية أو الحكمة الفطرية يصطفها الشاعر من تجارب الحياة .

إن القاريء لا يشعر بتتو المقابلة ونبو المطابقة وشكلية التضاد في قول سلمة بن الخرشب الأغارى :

كَمَا يَعْتَادُ ذَا الدِّينِ الْغَرِيمُ  
بِحَمْدِ اللَّهِ رَصَالُ صَرْمٍ

نَاقُوبُهُ خِيَالٌ مِنْ سُلَيْمٍ  
فَإِنْ تَقَبَّلَ بِمَا عَلِمْتَ فَإِنَّ

وقول المرقش الأكبر :

وَقَطَّعْتَ الْمَوَائِقَ وَالْمَهْودُ  
وَمَا بِأَلَى أَصْدَادٍ وَلَا أَصِيدُ

سَكَنٌ بِلْدَةٍ وَسَكَنَتْ أُخْرَى  
فَمَا بِأَلَى أَقَى وَخِيَانٌ عَهْدِي

وقول المُتَّعِبِ العبدى :

وَقَبِيحٌ قَوْلٌ لَا يَمْسُدُ نَعْمَ  
فَلَا فَايِدَا إِذَا خَفْتُ التَّدَمُّ<sup>(٢٥)</sup>

حَسَنٌ قَوْلٌ نَعْمَ مِنْ بَعْدِ لَا  
إِنْ لَا يَمْسُدُ نَعْمَ لِمَا حَسُنَتْ

وشتان بین مقابلة سبیلها الفطنة وطول الممارسة والحلق للغوی والقصد إلى الزخرف ، وأخرى نفسية وجدانية تستند إلى الأساس الأنطولوجی الأول . هذا الاختلاف فی السبل يجعلنا نمیز بین صریحین من التقابل الشعری ؛ ينحل أحدهما إلى التوشية والزينة ، ويثول الآخر إلى رصد وجودی أصیل .

ويفضی هذا التميز إلى التساؤل عما إذا كان التضاد فی الوجود أساس التقابل فی اللغة ، أو أن الوعي اللغوی بالتقابل هو الأساس الذي إليه تستند المضادة فی الوجود ؟

إن الوجود هو الفتح الأول ، والشرط القبل لكل مشروط ؛ وهو ليس مما يحمل لأنه أصل لجميع أشكال الحمل التي تعبر عنها باللغة ، ومن ثم يبدو التضاد الأساسي فی الوجود أصلاً للتقابل للغوی . «والوجود فی مشاقفة مع ذاته ... التناقض جوهره ، والتغير قانونه الذي يجري عليه فی تحققه . والتغير معناه المغايرة ، والمغايرة أن يصير الشيء غير ذاته ، وهذه الغيرية معناها وجود التضاد فی طبيعة الوجود ... وإذا كان التغير جوهر الوجود كان التضاد من جوهر الوجود كذلك ... ومنطق الوجود يجب - من ثم - أن يكون جاریاً على نحو ديكارتی . ولذا كان الديكارتیك ، بمعنى السياق المنطقی من الموضوع إلى فیض الموضوع ، صحيحاً فی التعبير عن حقيقة الوجود ، وهو وحده المنطق الوجودی ، لا ذلك المنطق القائم على أساس مبدأ عدم التناقض ، وهو المنطق الأرستطالی ؛ فإن هذا المنطق مجرد فكري مثال»<sup>(٢٧)</sup>

إن الوجود لكونه نسج الأضداد ، يجعلنا نقل المطابقة من الخاص إلى العام ، فإذا الوجود كله طباق وتقابل خصب ، امتلا به صوفي كاین سبعین (٦١٣/٦١٩ هـ) فهف : «سبحان الفرد الزوج ، الخفيض الأوج»<sup>(٢٨)</sup> ، وتدش من صوفي آخر كآب سعید الخراز (٢٧٩ هـ) فقال : «عرفت الله بجمع بين الأضداد»<sup>(٢٩)</sup> .

إن إتمام النظر فی الشعر العربی يدل على أن الشعراء فهموا من المقابلة معنيين أساسيين : أنها حد يفصل ويبرز فی سياق المعرفة والإدراك ، كما أنها تبرز معارض الجمال من خلال تضایف المتضادين ، ولا سيما إذا أعنتا فی التباعد . وإلى المعنى الأول أشار المتنبي بقوله :

وَنَدِيهِمْ وَبها عرفنا فضلَهُمْ وبضدّها تميّزُ الأشياء

وإلى المعنى الثان أشار المتنبي بقوله :

فالوجهُ مثلُ الصبحِ مَبْيُضٌ والشعرُ مثلُ الليلِ مُسَوَّدٌ  
ضدّانِ لما استجمعا حسناً والضحُّ يظهرُ حسنةَ الضدِّ

يكر في وقت ويفر في آخر ، ويقبل في حال ويدبر في أخرى . ولكن كيف نستغنى عنها وهي التي بواسطتها خالف نسق البيت عن عدم التناقض ، ومن خلالها تواددت الأضداد ؟

ولا سبيل إلى استبطان هذا التقابل إلا بأن نرغب عن مقولة الاستواء وعدم الإحالة ، مادامت غير مطالبين ونحن فی حضرة الشعر ، بما يفصله المناطق من شروط وأحكام ومقولات .

إننا نقصد مباشرة نظاماً آخر يدمج المتقابلات ، ويقفنا على الكيفية التي تتجلى بها الأشياء للوعي الشعري . إننا لا نقصد هذا النظام الآخر إلا لأن تقابل الأضداد فی صورة الفرس ، يباغتنا بما لم نألف جريانه على النسق المعتاد . ومن ذا الذي رأى فرساً يقبل ويدبر ، بحيث يكون زمان إقباله زمان إدباره ؟

إن الشاعر حين يهبط هذه الصورة التي تتفتح عن مقابلة لا معقولة ، تخيلاً جديلاً للمفارقة ، ويؤسس ماهية حركة تكاد لرشاقتها ومرونتها وتدققها ، تسعى صوب الاتجاهات كلها في آن واحد . وهذا الكيف المميز لما فنيا ، يجعلها تند عن قانوني الاتجاه والقصور الذاتي . وما أشبه هذه الحركة بالسكون ، لما تنطوي عليه من تضاد منظم وانتظام متضاد . هذه الرؤية لجسم يتحرك بسرعة منتظمة ، تتخاد بصيرنا حتى إننا نرى الجسم كما لو كان ثابتاً . وعلى هذا التحوسق زيتون الإيل برهانه الغريب على أن ما نتوهم متحركاً هو في حقيقة الأمر ساكن ؛ فالسهم المنطلق يمر بنقط المكان ، ولا بد أن يكون ساكناً في كل نقطة يمر بها ، لارتباطها بأن متوسط بين لحظة مضائية بلغت حد الانتهاء ، وأخرى لاحقة لم تأت بعد . وهكذا تقطع اللحظة الحية لتأخذ شكلاً متحجراً ، أو لتصور على هيئة التخرج من المكان ، فإذا نحن بصدد زمان مكاني ، وإذا بالتوالي ينقلب إلى التتالي .

إن الفرس لفرط سرعته وشدة انصبائه ومرونة مفاصله ، يماثل الزواحف والرخويات في حركتها التي تضطرب صوب نقاط المكان في زمان واحد ، آخذة وضع معينة نشطة تستقطب الاتجاهات في زمان واحد . هكذا يبدو التقابل تحطياً شعرياً مقصوداً لكيانات الإدراك الحسي المعتاد ، وتصديعاً لمقولات الفهم المنطقي ، وتتمية بواسطة الخيال حركة تتجاوز بيتها قانون الاتجاه الواحد ، وتصويراً لفرس تنشط سرعته بين إقبال مدبر وإدبار مقبل .

إن التقابل في هذه الصورة ليس زينة طارئة وتوشية عارضة بقدر ما هو كشف شعري عن حركة تمجد تحقّقها في الخيال البدع .

إن المقابلة في كثير من شعر المولدين لا تجري على هذا النسق ؛ لأهم كانوا يحتفلون بالشكل لا بالمحتوى ، مما يسمح لنا بوصف هذه المقابلات بأنها بترائية وبعض مهارة لغوية ، إذ فرغت من الدلالة النفسية فإنها لا تكاد تخلو من الطرافة وإثارة التأمل الشكلي .



وقوله :

قَدْ يُعِصِمُ اللهَ بِالْبَلَوَى وَإِنْ عَظُمَتْ  
وَيَسْبِيْلُ اللهَ بِمَعْضِ الْقَوْمِ بِالْأَنْفَمِ

وقوله :

وَقَوْلُ مُقَامِ الْمَرْءِ فِي الْحَيِّ تَحْلِيْقُ  
لِدَيْسِبَاحَتِهِ فَاغْتَرِبَ تَجَبُّدُ  
فَلَيْقَ وَأَيْتُ الشَّمْسِ زَيْدَتْ عَجَبُ  
إِلَى النَّاسِ أَنْ لَيْسَتْ عَلَيْهِمْ بِشَرْمِدِ

وبما يدخل في تقابل المعاني والمطابقة بينها قول المتنبي :

وَمَنْ صَحِبَ الدُّنْيَا طَوِيلًا تَغْلَبَتْ  
عَلَى عَيْنِهِ حَقٌّ يَرَى صِدْقَهَا كَيْدَهَا  
أَرَى كَلِمًا يَفْهِي الْحَيَاةَ لِنَفْسِهِ  
حَرِيصًا عَلَيْهَا مُسْتَهْمًا بِهَا صَبَا  
فَحُبُّ الْحَيَاةِ النَّفْسَ أَوْرَدَهُ الشَّقَى  
وَحُبُّ الشَّجَاعِ النَّفْسَ أَوْرَدَهُ الْحَزْبَا

وقوله من قصيدة مطلعه : على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وَتَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَّغِيرِ صَفَارُهَا  
وَتَضَنُرُ فِي عَيْنِ الْعَظِيمِ الْعَظَامُ

وقوله :

رَبِّمَا تُحْيِيَنَّ الصَّغِيرَ لِجَالِيهِ  
سَهْ وَلَكِنْ تَكْذُرُ الْإِحْسَانَ  
كُلُّ مَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الضَّعِيفِ فِي الْأَدَى  
نُحْسٍ سَهْلٌ فِيهَا إِذَا مُوْكَأْنَا

إن القارئ ليتنقل في هذه الأبيات بين حكم استخلصها الشعراء من التجارب الحية ، وصاغوها في سياق مؤسس على التقابل بين الإغضاء والإغضاء عما يشين ويعيب ؛ فذلك أدعى لروسة الصديق وجمع الصاحب ، وبين التشدد في العتب والتذيق في المؤاخذه والنفور من الشراب على الأقداء ؛ فهذا كله داعية التفرد وباعث على الإدبار وإخلاق سبب المودة وأصرة الصداقة ؛ بين الإنعام بالبلوى تمتنع منها النفس وتعتافها وتكرهها غير عالة بما في طيبتها من سوايغ المن ، وبين الابتلاء بالنعمة يلذها الإنسان ويفرح بها وهي في حقيقة الأمر عذاب معجل وفئة مسلطة ؛ بين الفضيلة مطوية منسيا خيرها ، ومنشورة يذيعها الحسنة من حيث لا يعلمون ؛ بين مكوث الإنسان في وطنه ، كما تتمد الشجرة جذورها في تربتها ، وربما يأتى عليه زمان يفتيه ، ويُلْمُ به شعور يقضيه ، وبين الغتراب يجمد

وإلى هذين المعنيين تضاف دلالتان أخريان تصف التقابلات الشعرية تحتها ؛ أما الدلالة الأولى فتحدد «التقابل المنفصل» . وفي هذا النوع نلاحظ استقلال الطرفين وانعزالهما عن السياق العام ، مما يؤذن بأن التقابل شكلي ، غير ناشئ عن التوتر الذي يميز كل تقابل ينقسم بواسطته الطرفان ليعودا إلى الالتحام ببنية العمق . أما الدلالة الثانية فلأنها بسبيل «التقابل المتصل» ؛ وهو الذي يخفى فيه الاستقلال الزائف ، كيبا يتحقق التألف والانسجام الذي يحتفظ بتقابل الأضداد ، وينسج في الوقت نفسه من هذا التمزق توافقاً ، فإذا نحن أمام نقیضة تقض نفسها في توافق المتقابل وتقابل المتوافق . وما أشبه الدلالة الثانية بالعمليات البيوكيمائية ، تلك التي تتم وفق توالج متبادل وتفاعل مستمر وانشطارات تسعى إلى الوحدة المفتحة على انقسام جديد ، لا يلبث أن يعود كرة أخرى من خلال تداخل الهدم والبناء إلى ضرب من الانتظام .

إن الشعر ينحرف بالتقابل في سياق الدلالة الثانية عن التلفيق المصطنع ، لما فيه من تصديق لتوتر الأضداد برفعها إلى مركبات يحكمها منطق عقلی ، يعلى من قيمة الطرف الموجب ، مغضياً عن الطرف السالب ، وبين هذا المنطق ومنطق الوجود الحی المفعم بالتقطع والمفارقة والمباغطة بون بعيد .

ويؤسس هذا التمايز المعيار النقدي الذي يتيح لنا الحكم بانتلاء المضمون أو خواته . وليس التقابل مما يختص بمعاني الشعر فحسب ؛ لأننا نصادفه أيضاً في الصور ، وهو في دورانه على الصور أو المعاني ، ربما جنح إلى السطح ، وربما اتجه إلى بنية العمق .

وبما يدخل في تقابل المعاني ، مكثف تجارب الشعراء في الحياة ، قول بشار بن برد :

إِذَا كُنْتُ فِي كُلِّ الْأُمُورِ مُعَايِبًا  
صَدِيقُكَ لَمْ تَلَقِ الَّذِي لَا تَعَابَةُ  
فَعِشْ وَاحِدًا أَوْ صِلْ أَحْسَاكَ فَلَنْه  
مُقَارِفٌ ذَنْبٍ مَرَّةً وَبِجَانِبُهُ  
إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مَرَارًا عَلَى الْقَلْبِ  
ظَمْتُمْ وَأَيُّ النَّاسِ تَصْفَوُ مَشَارِبُهُ

ومن هذا القبيل قول أبي تمام :

وَإِذَا أَرَادَ اللهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ  
طَوَيْتَ أُنَاحَ هَذَا لِسَانِ حَسُودٍ  
لَوْلَا اشْتِعَالُ النَّارِ فِيهَا جَاوَرَتْ  
مَا كَانَ يَعْرِفُ طَيْبَ عَرَفِ الْعُودِ

وهذا مما عده الأمدى من أخطائه أي تمام ؛ فهو خلاف ما عليه العرب ، لأن من شأن الدمع أن يطفىء الغليل ، وهو في شعرهم كثير . وقد جاء الطائي بعكس الصورة والمعنى السابقين فقال :

فلعل عيتك أن تجود بدمعها  
والدمع منه خاذلٌ ومواسي

وقال أيضاً :

فلعل عيرة ساعية أدويتها  
تشفيك من إرباب وجيد تحول

أما المتنبي فقد عرض ما ابتذله الشعراء في حديثهم عن الناقة يدمي خفافها الحمى وهي تسلك إلى الممدوح طريقاً غير مألوفة ، في صورة مؤسفة على تقابل حيوي بين الافتقار والبكارة . ولم يكن هذا التقابل ليكتسب دلالة إلا من الاستعارة في صورتين . والاستعارة ذاتها لا تستمد إيجاباتها إلا من وضعها في هذا النسق الشعري الذي اعتمد التقابل بين صفتين ؛ تناسب إحداها وضع هذا الحيوان في نوعه بجامع الأنوثة بينها ، وإن كانت الخفاف لا توصف بما أسقط الشاعر عليها ، وإنما خرج المتنبي بالصفة إلى التوسع والاستعارة التي اقتضيتها لنقل العلاقة بين الأخفاف والحمى من مستوى الإدراك الحسي المعتاد ، إلى أفق من العلاقات التي يحققها الكشف الخيالي عن وضع من التوالع والاتحاد . ولم يرشح للصفة الثانية نوع كالأولى ، وإنما سوغها السياق بالإحالة على الطرف الأول ، وطالب بها ما يجريه العرب في لغتهم من قولهم عن الدرة لم تنقب والرملة لم توطأ إنما عذراوان .

وأما الأمدى فلم يرض عن بيت أبي تمام ، لا لشيء إلا لأنه لا يجري من حيث التقابل وفق أنماط من الصياغة الشعرية المردوة عن القدماء . ولو أن الأمر فيها يدع الشعراء منوط بالمحاكاة والاحتذاء ، لضاقت بهم سبل التعبير ، وغلقت دونهم منافذ الإبداع . ولا تزيب على الطائي إن خرج على المألوف فجعل حرارة اللوعة تزداد اتقاداً بالدموع .

لقد قابل الشاعر في سياق الاتباع والبيكاه ، بين الماء والنار في شكل ثنائية عنصرية متضادة ، غير أنه تقابل فيه من الغرابة والمباغنة بقدر ما فيه من تكبيل للتقليد وانحراف عن المعتاد . ولو أن الأمدى تبطن هذه الصورة ، لما حكم بالفساد والإحالة ؛ ذلك أن الشاعر فاجئاً بما لا يتوقع ، وفتح لنا وصيداً إلى التأمل والكشف الشعري عن ماء يركي القلب ولا يجمده ، ويؤججه ولا يطفئه . إن التقابل الموضوع في سياق تعارض عنصرى ، يحيل على تقابل آخر يقوّيه ولا يوهنه ؛ فالقلب الذي ظعن أحياؤه ، يلزم من التحنان واللفهفة والشوق دموعاً لا تزداد معها لوعته إلا توجهاً واتقاداً . إن هذه الدموع ليست بسبيل

نفسه ويزيح عنها ركام الملل . إننا نستشعر هذا التقابل في صدق الدنيا الكاذب ، وفي لواء الجبناء بالقعود عن جسام الأمور من فرط محبتهم للحياة ، واقتحام الشجعان غمرات الهلكة لا عن كراهية للحياة وإنما عن فرط محبة لها . ونستشعر في عظم الصغار وصغر العظام ، وفي الأمور تشق على النفس حتى إنها لتتصعبها ، فإذا ما وقع الأمر ، هان وسهل فتقبلته النفس بالإذعان .

لقد كان القدماء من الرواة والنقاد لا يخفون إعجابهم بهذا اللون من الشعر ، وهو إعجاب ناطوه بما فيه من الحكم والمعاني ، موازين بينه وبين ضرب آخر من الشعر الذي عنى الشعراء فيه بالتصوير . وعبارتهم في هذا السياق أن الشعر الذي يجتفى بإبداع الصور ليس فيه كثير معنى ؛ وأفضى بهم هذا المعيار إلى استمساغة طائفة من أشعار المعاني خرجت خرج السجاجة والابتذال والتكلف والغثافة . وتوكل مبررات الإعجاب عندهم على أمرين ؛ الأول أن المعاني أولى بأن تتقدم رتبها لأنها لا تعرض لها بحكم ثباتها تغيراً أو نقصان ، أما الألفاظ فتراية دائرة لا قدرة لها على الاستمرار والبقاء . والثاني أن بين المعاني والتصديقات أصرة ونسباً . وكثيراً ما كان الشعراء يمتحنون للتقابل يسوقونه في معرض التصديق ، بالقياس والبرهان كقول أبي تمام :

لولا اشتعال النار فيما جاورث  
ما كان يُعرف طيبٌ عُرف العود

وقوله :

فلما رأيت الشمس زيلت محبة  
إلى الناس أن ليست عليهم بسترمد

ويأخذ البرهان في هذه الآيات وضع تعليل للمعنى الذي يصاغ في قالب من الحكمة والتأمل ؛ وكان الشعراء يرغبوا في أن يخففوا من صرامة التجريد فالحقوا به البرهان والتعليل الذي لا يخلو من إحالة على الصورة التي لا تقصد لذاتها وإنما لما فيها من تفسير وتعليل وإيضاح .

وكما يقع التقابل في المعاني يقع في الصور . ومن باب التقابل في الصورة التي تقصد لذاتها لا للإيضاح والاحتجاج والتعليل قول المتنبي في ناقته يسوقها إلى الممدوح :

أنسأها تمغوظة وخفافها  
منكوحة وطريقها غلأها

وقول أبي تمام يصف بكاء المحب وشدة التياح :

ظعنوا فكان بكائي حولاً بعدهم  
ثم أزعوت وذاك حكمٌ لبسيد

أجدر بجمره نوعاً إطفأها  
بالدمع أن يزداد طولٌ وقود

وقوله في تأمل النهاية الفاجعة :

نَحْنُ بَنُو أَلَوْنَ فَمَا بَأْسُنَا  
تَمَعَاثُ مَا لَيْدٌ مِنْ شُرْبِهِ  
لَمْ يَسِرْ قَرْنُ الشَّمْسِ فِي شَرْقِهِ  
فَشَكَّتِ الْأَنْفُسُ فِي غَرْبِهِ  
يَمُوتُ رَاعِي الضَّيَّانِ فِي جَهْلِهِ  
مِسْنَةٌ جَالِسِينَ فِي طَبْخِهِ  
وَعَايَةُ الْمُسْرِطِ فِي بَسْطِهِ  
كَسَايَةُ الْمُسْرِطِ فِي خَرْبِهِ

وقوله متفلسفاً في النفس :

تَحَالَفَ النَّاسُ حَتَّى لَا انْتِفَاقَ لَهُمْ  
إِلَّا عَلَى شَجَبٍ وَخَلْفٍ فِي الشُّجَبِ  
فَقِيلَ تَحَالَفُ نَفْسُ الْمَرْءِ سَالِمَةٌ  
وَقِيلَ تَشْرَكَ جَنَمُ الْمَرْءِ فِي الْقَطَبِ

إن القاري يواجه في هذه الأبيات ضرباً من المقابلات الخصبية ، سواء في الصورة أو في المعنى . وحقق لحازم أن يبدى فرط إعجابه بالبيت الأول ، لما فيه من بنية ثلاثية للتقابل بين الزيارة والانشاء ، وظلمة الليل وانتشار الضياء ، وشفاة الحلكة تبسط له جناحاً يخفيه ، ويبايع الصبح يفشى سره ويغري به الأعداء ، فصيح له التقابل كما صبح التقسيم .

أما الأبيات الأخر فإن التقابل فيها يستند بعضها إلى تأمل وجودي للحياة والموت ، وتبصر بكية النون الذي لا يميز بين الرعاء والمتنظسين للأدواء ، واستشعار لكره الموت برغم أننا من نجله ونقطف من غرسه . والغاية من بعد واحدة ، سواء ألح الإنسان في الدعوة إلى السلم والوثام ، أو حرض على الثأر والحرب والانتقام . وتقول الأبيات الأخرى إلى ضرب من الحيرة والشك والتساؤل عما إذا كانت النفس ترجع بعد الموت إلى معدنها وتندرج في أصلها ، أو أنها تبقى بفناء الجسم وتندثر بانذاره .

ومن التقابل النمطي الذي تداوله الشعراء في العصر العباسي ، تصوير المشيب يرعى الرأس ضاحكاً ، في حين ينخرط الإنسان في بكاء على عهد الشبيبة الذي ولي ولات إياب . وعلى هذا الحد من المقابلة قول دعلج الخزاعي :

لَا تَسْجِسْ بِمَا سَلَّمَ مِنْ رَجُلٍ  
ضَجْنَكَ الْمَشِيبُ بِرَأْسِهِ فَبِكْسِي  
وَقَوْلُ مُسْلِمٍ بِنِ الْوَلِيدِ :

مُسْتَعْبِرٌ يَبْكِي عَلَى ذِمَّتِهِ  
وَرَأْسُهُ يَضْحَكُ فِيهِ الْمَشِيبُ

التطهير والتخفيف والشفاء والانفراج والتنفيس على حد قول امرئ القيس :

وَأِنْ شَفَاكُنِي عُسْرُهُ مَهْرَاقَةٌ  
فَهَلْ عِنْدَ رِشْمِ دَارِسٍ مِنْ مَعُولٍ

وقول الآخر :

لَعَلَّ انْتِحَادَ السَّدَمِ يَغْفِي رَاحَةً  
مِنَ الْوُجْدِ أَوْ يَشْفِي نَجْمَ الْإِلَاحِلِ

إن لأبي تمام - شأنه شأن المتنبي - ضرباً من التقابل المنفصل ، لم تنطو على توليد ومباغة ، ولم تشرب الطابع النفسي الوجودي . ومن هذا القبيل قول أبي تمام ، وقد استحسنته الأمدى دون مبرر للاستحسان :

تَحَرَّتْ فَرِيدٌ مِمَّا مَعَ لَمْ تُنْظَمْ  
وَالسَّمْعُ يَحْمِلُ بَعْضُ ثَقُلِ الْمَفْرَمِ

وقوله ، وقد عده صاحب الوساطة من لطائف التقابل :

وَتَنْظُرِي خَيْبَ الرِّكَابِ يَنْصُهَا  
غُمْسِي الْقَرِيضِ إِلَى مُمَيَّتِ الْمَالِ

إن الدمع منشوراً ومنظوماً ، تقابل تصويري تداوله الشعراء وابتدأوه ، فضلاً عما في هذا التقابل من غثالة وسماجة ، لقياس الأحوال الوجدانية على تشكيل من فن القول . وهو على هذا الحد تقابل لا يحرك العاطفة ولا يدعو إلى التأمل والاستبصار ، وهو من جهة أخرى مقيس على صناعة عرفت منذ العصر الجاهل ، تتمثل في نظم المنشور من الأحجار الكريمة في سلك واحد . وكما عول الشعراء على هذه الصورة الفارغة والتقابل البارد ، اعتمدها البلاغيون القدماء للتمييز بين الكلم مفرداً أو منتظماً في مساق أسلوبي ، غير أنه كان عندهم أكثر لياقة ، وأدق موقعا ، وأدل على الغاية منه عند الشعراء .

وهذا التقابل الآخر بين الحياة والموت ، كان يمكن أن يمتلئ بالدلالة النفسية والأنتولوجية لو أن الشاعر ربطه بقضيل تأمل للظاهرين وهما يتبادلان الأدوار في سياق وجودي ، لكنه راغ إلى ربطهما بالشعر والمال والمديح والعهدة .

وعما يدخل في سياق التقابل الخاوي قول المتنبي :

وَكَلِمَا لَقِيَ الدِّينَارُ صَاحِبَهُ  
فِي مِلْكِهِ أَقْرَبَا مِنْ قَبْلِ يَضْطَجِبَا

وأيضاً هذا التقابل الفارغ المنفصل من قوله :

أَزْوَاجُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي  
وَأَنْفُسِي وَبَيَاضُ الصُّبْحِ يَغْفِرُ لِي

التقابل الفارغ والطباق الخاوي ، يقصد للتأنيق والزخرف العارض ؛ وفي هذا الشعر تتاحي الأطراف المتقابلة . وما يمثل التقابل الزخرفي قولُ صَفَى الدين الحلي (ت ٧٥٠هـ) في وصف الربيع :

وَالْأَرْضُ تَعْجَبُ كَيْفَ تَضْحَكُ وَالْحَيَا  
يَبْكِي بِدَمْعٍ دَائِمٍ الْمَسْلَانِ  
حَتَّى إِذَا افْتَرَّتْ مِبَاسِمُ شَفَرِهَا  
وَبَكَى السَّحَابُ بِدَمْعٍ هَتَانِ  
طَفَحَ السَّرُورُ عَلَى حَتَّى إِنَّهُ  
مَنْ عَظُمَ مَا قَدْ سَرَى أَيْكَانِ  
وقوله يصف حديقة :

وَأَطْلُقُ الطَّيْرَ فِيهَا سَجْعَ مَنْطِقِهِ  
مَا بَيْنَ تَحْتَلِيفٍ مِنْهُ وَمُسْتَفْتِي  
وَالسَّحْبَ تَبْكِي وَتَغْشَى الْبَرْقُ مِبَسِّمُ  
وَالطَّيْرُ تَسْجَعُ مِنْ تَبِيعٍ وَمِنْ أَنْتِي  
وقوله على مذهب أصحاب المعاني :

لَا بُدَّ لِلشَّهْدِ مِنْ نَحْلٍ يُمْنُهُ  
لَا يَجْنِي النَّفْعَ مَنْ لَمْ يَحْمِلِ الضَّرَّ  
وَأَحْزَمُ النَّاسِ مَنْ لَوَّمَاتٍ مِنْ ظُلْمَا  
لَا يَقْرِبُ الْوَرْدَ حَتَّى يَعْرِفَ الصَّدْرَا  
رَأَى الْقَيْسَ إِنْسَانًا عَنْ حَقِيقَتِهَا  
فَعَاقَهَا وَاسْتَشَارَ الصَّادِمَ الذِّكْرَا  
ومن هذا القبيل قول صلاح الدين الصفدي [ت ٧٦٤هـ] :

الْجَبَلُ فِي الْجِدِّ وَالْحِرْمَانُ فِي الْكَمَلِ  
فَانْصَبَّ نَصَبٌ عَنْ قَرِيبِ غَايَةِ الْأَمَلِ  
وَأَنْ أَرَدْتَ نَجَاحًا كُلَّ أَوْنَةٍ  
فَاكْتَمُ أُمُورَكَ عَنْ حَافٍ وَمُنْتَبِلِ  
مَنْ سَأَلَهُ الْبِلَالُ فُلَيْتُ عَجَلًا  
مَنْهَا يَحْرَبُ عَدُوَّ جَاءَ بِالْجَحِيلِ  
وقول أبي الفتح البُنِّي [ت ١١٢٢هـ] :

زِيَادَةُ الْمَرْءِ فِي دُنْيَاهُ نَقْصَانُ  
وَرِثَتُهُ غَيْرُ تَحْضُرِ الْخَيْرِ خُسْرَانُ  
وَكُلُّ وَجْدَانٍ حِظٌّ لَا ثَبَاتَ لَهُ  
فَلَنْ مَعْنَاهُ فِي التَّحْقِيقِ فَقْدَانُ  
يَا عَامِرًا لِحَرَابِ الدَّهْرِ مَجْتَهِدًا  
يَا هَلْ لِحَرَابِ الْعَمْرِ عُمُرَانُ  
يَا عَادِمَ الْجِسْمِ كَمْ نَسَى لِحَذْمَتِهِ  
أَتَطْلُبُ الرَّبْعَ مِمَّا فِيهِ خُسْرَانُ

وقد يحال التقابل بين شجج الشيخوخة ويسوسنها ونضارة الشباب وورقه ، إلى تعاقب الليل والنهار . ومن هذا القبيل قول مروان بن أبي حفصة :

وَالشَّيْبُ إِنَّ طَرْدَ السَّوَادِ بَيَاضُهُ  
كَالصُّبْحِ أَخَذَتْ لِلظَّلَامِ أَقْصُولَا  
وقول عمود الوراق :

فَسَوَادُ رَأْسِكَ وَالْبَيَاضُ كَأَنَّهُ  
لَيْلٌ تَذِيبُ نَجْوَاهُ وَتَسِيرُ  
وقول دواد بن جهم :

وَأَنْكَرْتُ شَمْسَ الشَّيْبِ فِي لَيْلٍ لَمْ تَحْ  
لَعَمْرِي لِلَّيْلِ كَانَ أَشْنَى مِنْ شَمْسِي

وهذا ضرب من التقابل الفارغ ؛ لا يكاد القارئ يشعر إزاءه بما بين الزمان والإنسان من حوار لا ينقطع ؛ فالزمان يطوقنا ونطويه ، ونمزقه ونمزقنا بإدانتنا من مشارف النهاية ؛ إنه علة الكون والفساد ؛ وهو الذي به وفيه تنفج وتتفتح أكمامنا ، ونُصَوِّحُ ونُدَوِي ونُدَبُّ إلى الختام الذي يضع النهاية لما عانينا من كَبَدٍ وعناء .

إن القارئ لا يكاد يشعر بهذه المعاني في الأبيات السابقة ؛ لأنهم إنما أسسوا المقابلة على تضاد لوني بين البياض والسواد ، ولا شيء بعد مشترك بين الشيب واقتزار الشعر عن بياض الأسنان إلا اللون لا غير ؛ وكذا الأمر في الشعر الفاحم والليل الحالك .

لقد راغ الشعراء إلى هذا التعارض اللون ، ولا سبيل إلى امتلاء الصور بالمضمون الخصب ، إلا الانحراف بها عن مجرد التماثل اللون ، كجما يبدو ضحك المشيب هزواً وسخرية من الإنسان إذ يمدُّ أمله في الحياة ؛ بينما يطارده الكبير وتتهدهد الشيخوخة . والحق أن أرسطو أجاد في تحليل هذه الاستعارة وهذا التقابل ، فعنده أن نسبة الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النهار ، فيسمى المساء شيخوخة النهار ، وتسمى الشيخوخة مساء العمر<sup>(٣٩)</sup> .

والاهتمام بما بين الألوان من تعارض ، أمر مستساغ من الوجهة الفنية لتأكيد طابع المقابلة والمضادة ، بشرط أن يكون له رصيد نفسي ووجداني ، يهب هذه الألوان بواسطة التشبيه والاستعارة معناها الجواني الذي يصدر الشاعر عنه ، ويغلب عليه وعي قلق بالصراع المحتتم بين الأنية والزمان ، وشعور متوتر بمساوية المصير .

إن لدينا من شعر الوصف والتصوير والمعاني طائفة تدور على

وَقَدْ نَطَقَتْ بِأَصْنَافِ الْعِظَاتِ لَنَا  
وَأَنْتَ فَيْسَا يَظُنُّ الْقَوْمَ خَرَسَاءَ  
فَلَا تَعْرِضُكَ شَمٌّ مِنْ جِبَالِهِمْ  
وَعِزَّةٌ فِي زَمَانِ الْمَلِكِ قَنَسَاءَ  
نَسَالُوا قَلِيلًا مِنَ السَّلَاطِ وَارْتَحَلُوا  
بِرَغْبِهِمْ فَلِذَا النِّسَاءُ بِأَسَاءَ  
وقوله في رفض الدنيا وتمنى الموت :

لِحَاكِ اللَّهِ يَادُنْيَا خَلُوبًا  
فَأَنْتَ الْغَادَةُ الْبُكْرُ الْعَجُورُ  
وَجَدْنَاكَ الطَّرِيقَ إِلَى الْمَنَاءِ  
وقد طال المدى فمضى نَجُورُ  
وقوله متهكماً منتقداً سوء النية :

وَمَنْ يَفْتَقِدْ حَالَ الزَّمَانِ وَأَهْلِهِ  
يَلْمُ بِهِمْ غُرْبًا مِنَ الْأَرْضِ أَوْ شَرْقًا  
يَجِدُ قَوْمَهُ مَيِّتًا وَوَدَّعَهُمْ قَبْلُ  
وَحَيْرُهُمْ شَرًّا وَصَنَعَتُهُمْ خُرْقًا  
وَيُشْرُهُمْ خُدْعًا وَفَقْرُهُمْ غِنًى  
وَعَلَمُهُمْ جَهْلًا وَحِكْمَتُهُمْ رُزْقًا  
رَأَيْنَا شَيْئُونَ الدُّهْرَ خَفَضًا وَرَفَعَةً  
ونحن أسارى في الحوادث أو غمرى

وقوله معرضاً بالتفاوت الطبقي :

لَقَدْ جَاءَنَا هَذَا الشَّيْءُ وَتَحْتَهُ  
فَقِيرٌ مُعَرَّى أَوْ أَمِيرٌ مُدَوَّجٌ  
وَقَدْ يَرْزُقُ الْمَجْدُودُ أَمْوَالِ أَمَةٍ  
وَيُحْرِمُ قَوْلًا وَاحِدٌ وَهُوَ أَحْوَجُ

وفي غير قليل من الشعر الصوفي تنحرف المقابلة عن الوشى والزخرف ، لتعبر عن تقابل آخر أساسي ، يميز التجربة الصوفية ذاتها وما تنبئ عليه من مفارقات تجد تحقيقها في تضاد المقامات والأحوال ؛ كالسكر والصحو ، والوجود والفقْد ، والقبض والبسط ، والفناء والبقاء ، والتحل والتخل ، والجمع والفرق ، والجلال والجمال ، والغيبة والحضور .

ودلالة هذا التقابل أن التصوف ينشط بتأثر ديالكتيك وجدان يتسم بتعارض الأطراف ، دون الاتجاه إلى القضاء عليها برفعها إلى مركبات ، أو إفناء أي منها في الآخر . وعن هذا التقابل في حيويته وتوتره صدر ابن الفارض [ ت ٦٣٢ / ١٢٣٥ ] معبراً عن

إن المقابلات بين المعاني والصور في هذه الأبيات لا تلتحم ببينة العمق ، لا لشيء إلا لحواثمها من المضمون النفسي ، وهي من ثم تدخل في نسج السطح والشكل ، لأن الشعراء يبتوا التقابل خارج الأشعار ، فلم يبتئ من الأغوار في تقطعها وتعارضها وتوترها ، مما أفضى إلى أن تعرض الصور المتقابلة التي تصنف الطبيعية ، في سياق يحيل على الانفعالات ، أو قل مسميات الانفعال لا الانفعال ذاته . وهذا كله مؤذن بأن التقابل الشكلي المبيت هو الذي أصاب التصوير بالخلل والعاطفة بالفتور . وأين هذا التقابل الحار الذي قصد للزينة ، من التقابل الآخر الذي يبعث على الدهشة ، ويكشفنا بدورة الحياة الأبدية على محاور الفضول ؟

والأمر على هذا الخوف في شعر الحكمة والمعاني ، وذلك أن الشعراء لم يمججوا العمد إليها ، فضلاً عن أن المقابلة بين المعاني يغلب عليها النظم والتقرير ، ولا وجود للقصد العفوي ، وبين احتجاب القصد وظهوره يتقوم المعيار الذي تقاس به المتقابلات بله الشعر بشكل عام .

إن لدينا في لزوميات أبي العلاء جملة من أشعار المطابقة والمقابلة ، ساقها مساق الحكمة والتفلسف والتأمل ، وفيها يتحد الشعر والشاعر ، ويصدر التعبير عن معاناة ذاتية وتجربة شخصية . ويبدو أنه في حكمته يتفق مع بدهاة أن الوجود نسج من المتقابلات والأضداد . وذلك في قوله :

وَعَالِمٌ فِيهِ أَضْدَادٌ مُقَابِلَةٌ  
غَنًى وَفَقْرٌ وَمَكْرُوبٌ وَمَقْرُورٌ

على هذا المحور أدار المعري تفلسفه وحكمته، فتارة يتأمل رفاهة الملوك وترف النبلاء ، وكيف يشول الأمر إلى صمت الموت وسكون العدم ، وتارة يتأمل الزواج والإنجاب . وينوع أبو العلاء أشكال التقابل ، فيحدث عن الضلال والهدى والميلاد الذي يسلم للموت ، ويصف مسالك سوء النية من قبل الإنسان إذ يظهر النسك والقناعة والزهد ، تخفي بين جوانحه عشق الدنيا والحرص عليها والصبابة بها والانغماس فيها والركون إليها .

وبواسطة هذا الاستشعار القلق بالتضاد في العالم ، ينتقد أحوال معاصريه الذين تفاوتت حظوظهم واختلفت طبقاتهم بين أغنياء موسرين وفقراء متربين . ولا غرو أن جاء هذا القبيل متصلاً متلاحماً ، تتفاعل فيه الأطراف وقد بلغت ذروة التمزق والتوتر . ومن هذا القبيل قوله :

خَيْسَبٌ يَا أُمَّنَا الدُّنْيَا فَأَنْتَ لَنَا  
بُنُوُ الْحَسِيْسَةِ أَوْ بَاشُ أَحْسَاءَ

مَنْ مَاتَ فِيهِ غَرَاماً عَاشَ مُرْتَقِباً  
مَا بَيْنَ أَهْلِ الْهَوَى فِي أَرْفَعِ الدَّرَجِ (٣١)  
إن المقابلة من بين فنون البدیع ليست أحادية التجلٍ ، لأنها  
تبدو على نحو ثنائي يشوّل إلى الطابع الزخرفي الخالص ،  
والأساس الوجودي الأصل ؛ وهي وحدها التي تحمل بذرة  
الديالكتيك وجدلية العلاقة بين الأطراف .

الحب الإلهي وجدلية العلاقة بين الحياة والموت والبقاء والفناء في  
قوله :

الموتُ فيه حیاتٌ      وفي حیاتٍ قتلٌ  
وقوله :

من لی بثلاثلاف رُوحی فی هَوَى رَشَا  
خلو الشمسائل بالارواح مُنزعج

## الهوامش

- (١) انظر : الجاحظ ، البيان والبيان ، تحقيق عبد السلام هارون ،  
الخانجي ، الطبعة الرابعة ، وانظر أيضاً ، الغالي ، الأمالي ،  
ط بيروت ١٩٨٠ ، ج ١ ، ص ١٢٦ - ١٣٠ .
- (٢) ابن خلدون ، المقدمة ، بيروت ، الطبعة الثانية ،  
ص ١٧٤ - ١٧٨ .
- (٣) البيان والبيان ، ج ١ ، ص ٢٩٠ .
- (٤) راجع : محمد خلف الله والدكتور زغلول سلام ، ثلاث رسائل في  
إعجاز القرآن ، ط دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة ،  
ص ١٨٧/١٨٨ .
- (٥) المرجع السابق ، ص ١٨٨/١٩٢ .
- (٦) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ط صبيح ١٩٧٧ ،  
ص ٢٢/٢٣ .
- (٧) الغالي ، الأمالي ، ج ٢ ، ص ٢٠٨/٢١١ .
- (٨) راجع في هذا السياق : البصائر النصيرية ، بولاق ١٨٩٨ ومقاصد  
الفلاسفة للغزالي ، القاهرة ١٣٣١هـ .
- (٩) انظر ، ابن منظور ، لسان العرب ، ط بيروت ، ج ٨ .
- (١٠) مجالس ثعلب ، شرح وتحقيق عبد السلام هارون ، دار  
المعارف ، الطبعة الثالثة ، ص ١١٨ .
- (١١) ابن منظور ، اللسان ، ج ١١ .
- (١٢) اللسان ، ج ١١ .
- (١٣) اللسان ، ج ١٠ .
- (١٤) المصدر السابق ، ج ٣ .
- (١٥) المصدر السابق ، ج ٢ .
- (١٦) انظر ، بول جبريم ، علم نفس الجشطلت ، ترجمة د صلاح  
نخيم وعبد ميخائيل رزق ط ١٩٦٣ .
- (١٧) See, G. Santayana, The Sense of Beauty, Dover  
pub. N.Y. p, 101,102 .
- (١٨) -الرزقاني ، الموشح ، تحقيق عل محمد الجبجوي ، دار النهضة  
١٩٦٥ ، وراجع أيضاً لتقديمه ، نقد الشعر ، ط الخانجي  
١٩٨٢ .

- ١٩٦٣ ، ولان هلال العسكري ، الصناعتين ط الحلبي  
١٩٥٢ .
- (١٩) الأعلام الشتمري ، أشعار الستة الجاهليين ، ط دار الآفاق ،  
بيروت ١٩٨١ ، ج ١ .
- (٢٠) انظر ، ابن رثيق ، العملة ، بيروت ، الطبعة الخامسة  
١٩٨١ ، ج ٢ ، ص ٢٠/٥ .
- (٢١) د . عاطف جودة ، الخيال - مفهوماته ووظائفه ، ط الهيئة  
المصرية العامة ١٩٨٣ ، ص ١٤٩/١٤٢ .
- (٢٢) عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، بدون  
تأريخ ، ص ٢٤/٤٤/٤٥ .
- (٢٣) انظر ، الأملی ، الموازنة ، تحقيق وتعليق عيسى الدين عبد  
الحاميد ، بيروت ، المكتبة العلمية بدون تأريخ ،  
ص ١٢٤/١٢٥/٢٥٤ .
- (٢٤) ابن خلدون ، المقدمة ، ص ١١٢٠ .
- (٢٥) راجع في هذا الشعر ، المقصليات ، ط كارلوس لایل ، بيروت  
١٩٢٠ .
- (٢٦) د . عبد الرحمن بدوي ، الزمان الوجودي ، النهضة ، الطبعة  
الثانية ١٩٥٥ ، ص ٢٤/٢٦ .
- (٢٧) عبد الحق بن سبعين ، كتاب الإحاطة وهو ضمن رسائله ، تحقيق  
وتقديم د . عبد الرحمن بدوي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة  
١٩٦٥ .
- (٢٨) انظر/السراج ، اللمع ، تحقيق د . عبد الحلیم محمود ، ط  
١٩٦٠ .
- (٢٩) أرسطو ، فن الشعر ، تحقيق وترجمة ودراسة د . شكرى عياد ،  
دار الكاتب ١٩٦٧ ، ص ١١٨ .
- (٣٠) أبو العلاء المعري ، اللزوميات ، ط الخانجي ١٣٤٢ ، الجزء  
الأول والجزء الثاني .
- (٣١) راجع ، د . عاطف جودة ، شعر عمر بن القارص ، دراسة في  
فن الشعر الصوفي ، دار الأندلس بيروت ، الطبعة الأولى  
١٩٨٢ .

نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي (٢)\*

## معلقة امرئ القيس "الرؤية الشبقية"

كمال أبو ديب

١ - لقد حاولت في بحث سابق عن الشعر الجاهلي<sup>(١)</sup> أن أكنه تطبيق التحليل البنيوي على قصائد معينة ، وقد تم فصل وحدات أساسية محددة لأكثر من قصيدة ، وتنظيمها<sup>(٢)</sup> في جداول على حدة . ولقد ساعد تحليل تلك الجداول أولا في تفسير وظائف الوحدات الأساسية بوصفها عناصر للبيئة ، وثانيا في تقديم بعض الصياغات النظرية عن طبيعة بناء أية قصيدة تتناولها الدراسة ، كما ساعد على رؤية واقع الإنسان وعالمه الذي خلق القصيدة . وخلال البحث تمت دراسة متممة للعلاقات الجدلية بين العناصر الأساسية للبيئة ، والبيئة نفسها ، ورؤية المبدع ذاته . ولقد قيل إن أكثر المناهج فائدة للدراسة الشعر الجاهلي إنما تكون بالتركيز على قصائد معينة . وقد أوضحت من قبل أن ملاحظات الميدية على أنواع البيئة في هذا الشعر إنما قامت على أساس من تحليل مائة وخمسين قصيدة ، وأن هذه الملاحظات لا تمثل المقولات الأخيرة في المسألة ، بل هي عمل لم يكمل بعد ، وقد يستغرق بعض الوقت حتى يتبلور .

ابن ربيعة العامري . وستضيف الآن مصطلحا آخر ؛ وكلاهما لغرض الإيجاز ، ولأسباب جوهرية أخرى تتعلق بطبيعة القصيدة التي نشير إليها . هذا المصطلح الجديد هو «قصيدة الشبق» The Eros Poem ؛ وهو يشير إلى معلقة امرئ القيس التي تعد بحق أشهر المعلقات وأكثرها تلقيا للإطراء ، بل أكثرها إثارة للحيرة ، على الأقل فيما يتعلق بخصائصها البنيوية<sup>(٣)</sup> .

١ - ١

إن هدف هذا البحث مزدوج ؛ فهو أولا يحاول أن يطبق على «قصيدة الشبق» منهج التحليل البنيوي الذي اتبعناه من قبل في القصيدة المفتاح ، وأن بطووعه بأية طريقة قد تبدو ضرورية للتوصل إلى فهم قصيدة الشبق على نحو أفضل ، وأن يستخلص تقنية أكثر دقة لوصف بنيتها ؛ وهذا البحث ثانياً يقدم بعض الصياغات النظرية لطبيعة جوانب معينة للشعر الجاهلي عموماً ،

إن الأساس النظري للتحليل البنيوي ، الذي يحاول الباحث هنا أن يقدمه ، وأيضا المصطلحات المناسبة التي اقتبس بعضها من ليفي شتروس Levi - Strauss ووضع بعضها الآخر خصيصا لهذه الدراسة - كل ذلك قد تم وصفه وتحييده في البحث المشار إليه آنفاً ، ومن ثم كان من الضروري أن يقرأ تحليلنا الحالي مقرونا بالتحليل السابق ؛ إذ إن قراءته منفصلا عن سابقه ستؤدي إلى فهم قاصر ، إن لم يكن في حقيقة الأمر ، فيها مشوشا .

ومن المصطلحات الكثيرة المستخدمة هناك ، سيكون مصطلح : «القصيدة المفتاح» The Key Poem هو المصطلح الوحيد الذي نشرحه هنا . وهذا المصطلح يشير إلى معلقة لبيد

● نشرت هذه الدراسة في مجلة «آدابيات» :

Edebiyat: Journal of Middle Eastern Literatures; Vol. I, No. 1, 1976, pp. 3 - 69.

الأولية ( elementary units ) . والوحدة الكلية الأساسية الأولى ( الحركة الأولى I—M ) تنظمها الأبيات من ١ إلى ٤٣ ؛ والوحدة الكلية الأساسية الثانية ( الحركة الثانية II—M ) تشمل عليها الأبيات من ٤٤ إلى ٨٢ ، أى إلى نهاية المعلقة . ويمكننا أن نلاحظ التوازن الذى يلتفت النظر ، على الأقل فى هذه النسخة من المعلقة<sup>(٢)</sup> .

## ٢ - ١

لو أخذنا القصيدة الشبقية على أنها بنية تتولد من جدل ثنائيات مثل : الموت/الحياة ، الجفاف/الطراوة ، الصمت/الضجيج ، السكن/الحركة ، افتقاد الحيوة/الحيوية ، الزوال/الدوام ، المشاشة/الصلابة - فإن الخاصية الرئيسية لهذا البناء إنما تفرض نفسها على ذهن المتلقى ؛ وهذه الخاصية هي التى ظلت دون ملاحظة . ومع افتراض أنها قد لوحظت فإن أحدا لم يتطرق إلى الغوص فى مغزاها . إن القصيدة تقع وتتحرك داخل ثنائية ضدية لها أهمية جوهرية بالنسبة لمعناها ، وبصفة خاصة ثنائية سكن الأطلال واندثارها ، فى مقابل الحيوية الغامرة والجارية فى عاصفة المطر والسيل . وتشغل الوحدة الأولى فى هذه الثنائية جزءا من القصيدة يعد ، بصورة لافتة ، أصغر نسبيا عما تشغله الوحدة الثانية ( وذلك فى الأبيات ١ - ٩ و ٧١ - ٨٢ على التوالي ) ، هنا نرى نوعا من التوازن الدال ( هو فى الحقيقة عدم توازن ) كما سوف أوضح فيما بعد . ولكن وجود التعارض نفسه إنما يحتاج إلى مزيد من التأكيد والتصعيد ، وذلك عند كل نقطة فى أثناء عرض القصيدة ووصف بنائها . إنه - كما هو واضح - تعارض ثابت لا يتغير ، راسخ فى قطعة تتغير أرضها مرات عدة . إنه ، فى الحقيقة ، «يثبت» القصيدة ويجعلها غير قابلة للعكس<sup>(٣)</sup> .

ومن هذه الثنائية الضدية التى تتعلق بالبنية الكلية للقصيدة ، يصبح ممكنا أن تنتقل الآن إلى الخصائص البنوية التى تتولد من تفاعل التباينات على مستوى أضيق ، وبصفة خاصة ، مستوى الوحدة التكوينية الأولى للمعلقة ، وهى وحدة الأطلال .

ولعدة أسباب ، خارجية<sup>(٤)</sup> ودخلية ، فإن هذه الوحدة التكوينية إنما تستحق تحليلا يعادل فى شموله وعمقه ذلك التحليل الآخر لوحدة الأطلال فى «القصيدة المفتاح» ؛ وهو ما قمت به فى بحثى السابق . وفى النهاية سنستخدم جدولا تقارن فيه خصائص وحدات الأطلال فى هاتين المعلقتين . إننى آمل أن تلقى هذه المقارنة بعض الضوء لا على كل معلقة على حدة فحسب ، ولكن على بعض القضايا المعقدة كذلك ، مثل العلاقة بين الرؤى الجماعية والفردية ، وبين التراث والموهبة الفردية ،

وشعر المعلقات على وجه الخصوص . إن خصائص هذا الشعر التى كشفها لنا تحليلنا للقصيدة المفتاح ، مضافا إليها كل الخصائص التى سيكشف عنها تحليلنا هنا للقصيدة الشبق - كل ذلك سوف يستخدم فى تقديم تفسير للعلاقات المتداخلة بين المعلقات السبع ( أو بحسب اعتبارات متأخرة : المعلقات العشر ) . ويتضح أن القصيدة المفتاح وقصيدة الشبق لا تتميزان بما فيها من خصائص بنوية مختلفة فحسب ، بل من حيث إنها تجسدان كذلك اختلافات فى الرؤية : رؤية الواقع والإنسان والكون ؛ إنها تقدمان لنا إجابات مختلفة - هى فى الحقيقة إجابات متناقضة - عن الأسئلة الرئيسية التى واجهت الإنسان فى العصر الجاهلى . وعلى الرغم من أن كلتا القصيدتين تتحرك داخل السياق نفسه ، سياق التوتر الكلى الذى تخلفه تعارضات مثل : الموت/الحياة ، النسب/المطلق ، الجفاف/الطراوة ، الجذب/الخصب ، غياب الحيوة/الحيوية ، التغير/الباقى ؛ وعلى أساس من هذه الاختلافات التى يمكن ملاحظتها ، سوف نطرح عددا من الأسئلة الجوهرية . هل من الممكن أن تكون كل المعلقات قد اهتمت بالقضايا نفسها ، على الرغم من أن كل معلقة تقدم رؤية ذاتية متميزة للواقع ؟ إذا كان الأمر هكذا فهل من الممكن أن يكون السبب الذى من أجله فنتت المعلقات العرب ( سواء صدقنا قصة تليفها على الكعبة أو كان الأمر غير ذلك<sup>(٥)</sup> ) وفرضت وجودها كاعظم نتاج شعرى فى إطار الثقافة التى عرفها العصر الجاهلى - هل من الممكن أن يكون قد حدث هذا بسبب علاقاتها المتداخلة بوصفها عملا متكاملات فى اللغة والرؤية أكثر منه على مستوى التميز الذى حققته كل معلقة على حدة فى مقابل كل القصائد الأخرى ؟ بعبارة أخرى : هل من الممكن أن ينظر إلى المعلقات لا على أنها وحدات منفصلة ومستقلة ، ولكن على أنها تشكل بنية واحدة تحتاج إلى تحليل ووصف وتفسير بوصفها كيانا واحدا وكلا متوازنا ؟

سوف نطرح هذه التساؤلات ، مع العلم بأن الإجابات التى ألمحنا إليها هنا ، إنما تعد من الموضوعات الرئيسية فى دراسة أشمل للشعر الجاهلى ؛ وهى التى أشرنا إليها من قبل .

## ٢ - ٢

يتوافر للقصيدة الشبقية عدد من الخصائص التى تسمح بأن نعدّها مثالا آخر على البنية متعددة الأبعاد multi dimensional structure ( M. D. S. ) ؛ وبينها إنما تتولد عن التفاعل بين حركتين رئيسيتين يمكن أن يطلق عليهما : الودعتان الكليتان الأساسيتان ( Gross Constituent Units )

وكل منهما تتكون من عدد من الوحدات التكوينية ( forma- tive units ) التى يتكوّن كل منها بدوره من عدد من الوحدات



ويوصف ذلك كله تطبيقاً ضرورياً على مشكلات الشفوية  
والثاليف بالصيغ في الشعر الجاهل .

### القصيد الشقية

#### ملعة ارى القيس \*

- ١ - فَمَا تَبَكَّ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ  
بِسَقِطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوَّلِ
- ٢ - فَتَوْصِيحٍ فَالْفِرَاةَ لَمْ يَعْثُ رَسْمُهَا  
لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَبُوبٍ وَشَمَائِلِ
- ٣ - تَسْرَى بَعْرَ الْأَرَامِ فِي عَرَضَاتِهَا  
وَقِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فَلَفْلَفِ
- ٤ - كَأَنَّ غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحْمَلُوا  
لَدَى سَفَرَاتِ الْحَيِّ نَاقَتٌ حَنْظَلِ
- ٥ - وَثَوْنًا بِهَا صَحْبَى عَلَى مِطْلَبِهِمْ  
يَقُولُونَ : لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجْمَلِ
- ٦ - وَإِنَّ شِفَانِي غَيْرَةُ مَهْرَاقَةٍ  
فَقِيلَ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مَعُولِ
- ٧ - كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الْحَوَارِثِ قَبْلَهَا  
وَجَارِهَا أُمُّ الرِّيَابِ بِمَأْسَلِ
- ٨ - إِذَا قَامَتَا تَقْصُوعُ الْمَشْكِ مِنْهَا  
تَنِيمُ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَبِّهَا الْقَرْنَفِ
- ٩ - فَقَاضَتْ دُمُوعَ الْعَيْنِ مِنْ صِبَاةٍ  
عَلَى النَّخْرِ حَتَّى بَلَ دَمْعِي يَجْمَلِ
- ١٠ - أَلَا رَبُّ يَوْمَ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ  
وَلَا سَيِّئًا يَوْمَ بِدَارَةِ جُلُجْلِ
- ١١ - وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطْبِئِي  
فِيهَا عَجَبًا لِرَحْلِهَا الْمُتَحَمِّلِ
- ١٢ - فَظَلَّ الْعَذَارَى يَرْغَبِينَ بِلُحْيِهَا  
وَشَحْمِ كَهْدَابِ اللَّفْخَسِ الْمُقْتَلِ
- ١٣ - وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْحَدَرَ خَيْرٌ عَنِيذَةٍ  
فَقَالَتْ لَكَ الْوِلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِ
- ١٤ - تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَيْطُ بِنَا مَعًا  
عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا أَمْرًا الْقَيْسِ فَانْزِلِ
- ١٥ - فَقُلْتُ لَهَا بَيْبَرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ  
وَلَا تَبْعِدِينِي مِنْ جَنَاحِ الْمَعْلَلِ

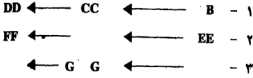
• احتشد المؤلف على ترجمة إنجليزية لملعة ارى القيس أعيد طبعها من  
و المملكات السبع الطول ، لأبروي :  
وذلك يلائم من :

A. J. Arberry "The Seven Odes  
George Allen and Unwin Ltd .

- ١٦ - فَيُنْثَلِكُ حُبْلٌ قَدْ طَرَقَتْ وَمُرْصِعٌ  
فَأَتَمَّتْهَا عَنْ ذِي تَمَائِمٍ عُجُولِ
- ١٧ - إِذَا مَا بَكَى مِنْ حُلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ  
بِشِيقٍ وَحَقِي شَيْئُهَا لَمْ يُجُولِ
- ١٨ - وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَيْبِ تَعْدَرْتُ  
عَمَلٌ وَالَّتِ حَلْفَةُ لَمْ تَعْمَلِ
- ١٩ - أَفَاطِمٌ مَهْلًا بَعْضُ هَذَا التَّدْلِيلِ  
وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَزْمَعْتُ ضَرْبِي فَأَجْلِ
- ٢٠ - أَغْرَكَ مِنِّي أَنْ حُبِّكَ قَبَائِلِ  
وَأَنَّكَ مَهْمَا تَسْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ
- ٢١ - وَإِنْ تَكْ قَدْ سَاءَتْكَ مِنِّي خَلِيفَةُ  
فَسَلِّ يَسَابِي مِنْ يَسَابِكِ تَنْسَلِ
- ٢٢ - وَمَا دَرَفَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا لِيَتَضَرَّبَ  
بِسَهْمَيْكَ فِي أَغْشَاءِ قَلْبٍ مُقْتَلِ
- ٢٣ - وَيُوضِعُ خَيْلًا لَا يَرَامُ خِيَابُهَا  
تَمَعَّتْ مِنْ لَوِيهَا غَيْرُ مُعْجَلِ
- ٢٤ - تَجَاوَزَتْ أَحْرَاسًا إِلَيْهَا وَمَغْفِرًا  
عَمَلٌ جِرَاصًا لَوْ يَسْرُونَ مُقْتَلِ
- ٢٥ - إِذَا مَا التُّرْبَا فِي السَّهَاءِ تَعَرَّضَتْ  
تَعْرِضُ أَثْنَاءَ الْوُشَاخِ الْمُفْضَلِ
- ٢٦ - فَجِئْتُ وَقَدْ نَضْتُ لَنَوْمٍ يَسَابِهَا  
لَدَى السُّرِّ إِلَّا لَيْسَةَ الْمُفْضَلِ
- ٢٧ - فَقَالَتْ : يَمِينَ اللَّهِ مَالِكٌ جِلَّةٌ  
وَمَا إِنْ أَرَى عَيْنَكَ الْغَوَايَةَ تَنْجَلِ
- ٢٨ - فَكُنْتُ بِهَا أَمْسِي تَجْرُ وَرَاءَنَا  
عَلَى إِثْرِنَا أَذْيَالٌ مِرْطٌ مُرْجَلِ
- ٢٩ - فَلَمَّا أَجْرَزْنَا سَاحَةَ الْحَيِّ وَاتَّحَى  
بَنَا بَطْنُ نَحْتِ ذِي قِفَابٍ عَقَقْتَلِ
- ٣٠ - مَدَدْتُ بَعْضِي دَوْمَةً فَمَتَائِلَتْ  
عَلَى هَضِيمِ الْكَشْعِ رَبِّ الْمَخْلُخَلِ
- ٣١ - مُهَفَّفَةً بِضَاءٍ غَيْرِ مَفَاضَةٍ  
تَرَائِبُهَا مَضْفُورَةٌ كَالسُّجْنَجَلِ
- ٣٢ - تَصُدُّ وَتَبْسِي عَنْ أَبِيسَلٍ وَتَنْحَى  
بِنَازِرَةٍ مِنْ وَخْشٍ وَجَرَةٍ مُطْفِلِ
- ٣٣ - وَجِدِدٌ كَجِدِّ الرَّيْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ  
إِذَا هِيَ نَضْنُهُ وَلَا بِمَعْطَلِ
- ٣٤ - وَفَرَسٌ يَزِينُ الْمَتْنَ أَسْوَدُ فَاحِمٍ  
أَيْتُفٍ كَفَيْنَا النُّخْلَةَ الْمُتَعَذِّكِلِ

- ٣٥ - غَدَايَرُهُ مُشْتَبِرَاتٌ إِلَى الْعُلَى  
تَفْصِلُ الْعِقَاصُ فِي مَتْنَى وَمُرْسَلِ
- ٣٦ - وَتُخْشِعُ لَطِيفٌ كَالْحَدِيدِ مُخْصِرٌ  
وَسَلَاةٌ كَاتِبُ السَّقَى الْمَذْلَلِ
- ٣٧ - وَتَضْجِي فَتَيْتُ الْمَلِكِ فَوْقَ فِرَائِهَا  
نَوْمُ الضَّجِي لَمْ تَتَطَنَّ عَنْ تَفْضَلِ
- ٣٨ - وَتَغْطُو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَتْنٍ كَانَهُ  
أَسَارِيعٌ طَلَى أَوْ مَسَاوِيكُ إِسْجَلِ
- ٣٩ - تُضِيءُ الظَّلَامَ بِالْيَشَاءِ كَأَنهَا  
مَنَارَةٌ تَمْسِي رَاهِبٍ مُتَبَسِّلِ
- ٤٠ - إِلَى يَنْبُلَهَا يَرْتَوِ الْحَلِيمُ صَبَابَةً  
إِذَا مَا اسْتَبْكُرَتْ بَيْنَ دِرْعٍ وَغَوْلِ
- ٤١ - كَبُكَّرُ الْمُتَانَةِ الْبَيَاضِ بَصْفَرُهُ  
غَدَاةَا غَيْرُ الْمَاءِ غَيْرُ عَمَلِ
- ٤٢ - تَسَلَّتْ عَمَائَاتُ الرِّجَالِ عَنِ الصَّبَا  
وَلَيْسَ فَوَادِي عَنْ حَوَاكٍ يَمْسَلِ
- ٤٣ - أَلَا رَبُّ خَصْمٍ فَيْكَ أَلَوَى رَدَدْتَهُ  
تَصْبِيحٍ عَلَى تَعْدَالِهِ غَيْرِ مُؤْتَلِ
- ٤٤ - وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرَخَى سُؤْلُهُ  
عَلَى بَأْسَانِ الْهَمُومِ لَيْبَسَلِ
- ٤٥ - فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ  
وَأَرَدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكُلْكَلِ
- ٤٦ - أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِ  
بُصْبُحٍ وَمَا إِلَّا صَبَاحٌ فَيْكَ بِأَمَلِ
- ٤٧ - فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجْمَهُ  
بِكُلِّ مَغَارٍ الْفَتْلُ شُدَّتْ يَسْبُلِ
- ٤٨ - كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِقَتْ فِي مَضَامِيهَا  
بَأَمْرَاسٍ كَتَانٍ إِلَى صَمٍّ جُنْدَلِ
- ٤٩ - وَفَرَبَةً أَقْوَامٍ جَعَلَتْ عِصَامَهَا  
عَلَى كَاهِلٍ مَنِ ذُلُولُ مُرْجَلِ
- ٥٠ - وَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَبْرِ قَصْرُ قَطْعَتُهُ  
بِهِ الذُّبُّ يَغْوِي كَالْخَلِيعِ الْمُغِيلِ
- ٥١ - فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى إِنَّ شَأْنَنَا  
قَلِيلُ الْبَقَى إِنْ كُنْتُ لَمَّا تَمُولِ
- ٥٢ - كَيْلَاتَنَا إِذَا مَسَانَالٌ فَيْسَا أَقَاتَهُ  
وَمَنْ يَحْيُوهُ حَرْمِي وَحَرْفُكَ يَهْزَلِ
- ٥٣ - وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطُّغْرَى وَكُنَاتِهَا  
بِمُجَرِّدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ
- ٥٤ - مَكْرٌ يَمُرُّ مُقْبِلٌ مُذِيرٌ مَعَا  
كَيْلُومِدٍ صَخِرَ حَطُّهُ السَّبِيلُ مِنْ عَمَلِ
- ٥٥ - كُمَيْتٌ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ خَالٍ مِنْهُ  
كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمَنْزُولِ
- ٥٦ - عَلَى الذُّبْلِ جِيَّاشٌ كَأَنَّ اهْتِزَامَهُ  
إِذَا جَاشَ فِيهِ حِمْيُهُ عَلَى مِرْجَلِ
- ٥٧ - يَسْحُ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَنَى  
أَتَرْنَ الْغُبَارَ بِالْكَدِيدِ الْمُرْكَلِ
- ٥٨ - يَزِلُّ الْعِلَامُ الْخَفَّ عَنْ صَهْوَاتِهِ  
وَيُلَوِي بِأَقْوَابِ الْغَنِيْبِ الْمُثْقَلِ
- ٥٩ - دَرِيرٌ كُخْذَرُوفٍ الْوَلِيدُ أَمْرُهُ  
تَسَابُعٌ كَفِيهِ بَخِيْطُ مُوَصَّلِ
- ٦٠ - لَهُ أَيْطَالٌ طَلَى وَسَلَاةٌ نَعَامَةٌ  
وَادِخَةٌ يَرْحَانِ وَتَقَرِيبٌ تَقْضَلِ
- ٦١ - ضَلِيعٌ إِذَا اسْتَبْتَرْتَهُ سُدَّ فَرْجُهُ  
بِضَافٍ قُوَيْقُ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ
- ٦٢ - كَأَنَّ سَرَاتِنَهُ لَدَى الْبَيْتِ قَائِمًا  
مَذَاكُ عُرُوسٍ أَوْ ضَلَايَةُ حَنْظَلِ
- ٦٣ - كَأَنَّ دِمَاءَ الْمَاهِدَاتِ يَنْخَبِرُهُ  
عُصَاةٌ جَاءَ شَيْبٌ مُرْجَلِ
- ٦٤ - فَعَنْ لَنَا يَسْرُبُ كَأَنَّ نِعَاجَهُ  
غَدَايَرُ دَوَادٍ فِي مُلَاةٍ مُذْئَلِ
- ٦٥ - فَأَذْبَرُونَ كَالْجَزَعِ الْمُفْضَلِ بَيْنَهُ  
بِجِيدٍ مَعْمٌ فِي الْعَشِيرَةِ تَحْوَلِ
- ٦٦ - فَالْحَفَةُ بِالْمَاهِدَاتِ وَدُونَهُ  
جَوَاجِرُهَا فِي ضَرَّةٍ لَمْ تَزِيلِ
- ٦٧ - فَعَادَى عِدَاءَهُ بَيْنَ ثُورٍ وَنَعَجَةٍ  
دِرَاكًا وَلَمْ يَضْجِ بِمَاءٍ فَيُفْسَلِ
- ٦٨ - فَظَلَّ طُهَاءُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مَنْضَجٍ  
صَفِيفٌ يَسْرُوهُ أَوْ قَدِيرٌ مُعْجَلِ
- ٦٩ - وَرُخْنَا يَكَاذُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ  
مَنْ مَاتَرَقُ الْعَيْنُ فِيهِ تَسْهَلِ
- ٧٠ - فَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَجَلَامُهُ  
وَبَاتَ بَعِيْنٌ قَائِمًا غَيْرَ مُرْسَلِ
- ٧١ - أَصَاحُ تَرَى بَرَقًا أُرِيكَ وَمِصْبُهُ  
كَلَمْعُ الْيَدَنِ فِي حَبِيٍّ مُكْمَلِ
- ٧٢ - يَضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ  
أَمَالُ السُّلَيْطِ بِالذُّبَالِ الْفُتْلِ

المعلقة : تأتي اثنتان منها في نهاية كل شطر من البيت الأول وبداية ونهاية البيت الثاني ، وثانية أخرى تأتي في نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني من البيت الثالث . والشكل التالي يرينا هذا التنظيم المحفوظ وكذا تشكيلة الثنائيات الخمس (بالإضافة إلى الثنائية الأصلية المفهومة ضمناً في الكلمة الأولى في البيت الأول ، وهي المشار إليها هنا بالحرف B)



وبناء على هذا فالتعارضات والثنائيات إنما تشكل الأوتاد التي يشد إليها نسيج الحركة الانتقائية في المعلقة . ومن الواضح أن هذه الثنائيات تشكل تعارضات تتفاوت درجتها من حيث التوتر أو من حيث كونها تعارضات «حقيقية» . إن التعارض في جنوب/شمال ، تعارض حقيقي أكثر من التعارض في دخول/حومل . ومع ذلك فكلاهما تعارض ، في حين أن حبيب/منزل تشكل تعارضاً على مستوى الحى وغير الحى فقط . ولكن الأهم هو طبيعة هذه الثنائيات والتعارضات . لدينا أربع تعارضات تشمل علاقات : المذكر/المؤنث ، والمؤنث/المؤنث (دخول/حومل ، وتوضيح/المقراة ، وجنوب/شمال ، وعروصات/قيعان) وأكثر من هذا ، ففي الثنائية الأولى والثالثة ، وهما اللتان تتكونان من لفظين كلاهما في صيغة المذكر وإن كان مضمومهما مؤنثاً حسب القواعد التقليدية (خصوصاً الأخيرة منها ؛ في ثنائية مثل هذه يتحدد التقابل الحقيقي عن طريق الرجوع إلى المضمون المؤنث لصيغ المذكر . وهذه الملاحظة تصبح أكثر أهمية عندما نلاحظ أنه في ثنائية حبيب/منزل ، حيث لا يظهر تعارض حقيقي ، فإن الكلمتين مستخدمتان بصيغة المذكر من حيث الشكل ، وأيضاً في صيغة المذكر من حيث المضمون (على الرغم من أن كلمة «حبيب» هنا ، في السياق ، تشير إلى امرأة) . ونلخص هذا فنقول إن التعارضات تقسم بين مؤنث/مؤنث أو مذكر/مؤنث . وحيث يوجد التعارض مذكر/مذكر فهو تعارض بالرجوع إلى مضمونه المؤنث . لكن حين يوجد التعارض مذكر/مذكر منفصلاً تماماً عن أى مضمون مؤنث فإنه في هذه الحالة لا يشكل تعارضاً حقيقياً . وعلى هذا فالثنائيات تظهر لتشير إلى أن علاقة التعارض تكون بين مذكر/مؤنث وبين مؤنث/مؤنث وبين مذكر/مذكر بالإشارة إلى المؤنث . قد يدعشنا - على الرغم من أن ذلك أمر حقيقي إلى حد بعيد - أن هذه هي بعض التعارضات الأساسية التي تتخلل المعلقة كلها ، وتشكل نسيجها . وهذا يستتبع بعد قليل في التحليل . ومن الملاحظات الكاشفة أن ثنائية حبيب/منزل التي تصبح تعارضاً فقط على مستوى حى/غير

- ٧٣ - قَمَعْتُ لَهُ وَصْحَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ  
وَبَيْنَ الْعَذِيبِ بَعْدَ مَا مُتَمَلِّ  
٧٤ - عَلَا قَطَنًا بِالشَّيْمِ أَيْمَنَ صُرُوبِ  
وَأَيْسَرُهُ عَلَى السَّيَارِ فَيَذْبُلُ  
٧٥ - فَأَضْحَى يَسُخُّ الْمَاءُ حَوْلَ كَيْفِيَّةِ  
يَكِبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَتْهِلِ  
٧٦ - وَمَرَّ عَلَى الْقَنَانِ مِنْ نَقْيَانِهِ  
فَانْزَلَ مِنْهُ الْعَصَمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ  
٧٧ - وَتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جَنَعَ نَخْلَةٍ  
وَلَا أَجْمَأَ إِلَّا أَمْشِيداً بِجَنْدِلِ  
٧٨ - كَأَنَّ تُبَيْراً فِي عَرَانِينَ وَبَلِهٍ  
كَبِيرٍ أُنَاسٍ فِي بِحَادٍ مُزْمَلِ  
٧٩ - كَأَنَّ دُرَى رَأْسِ الْجَبْرِ غَذْوَةً  
مِنَ السَّيْلِ وَالْغَدَاءِ فَلَكَّةُ يَغْرَلِ  
٨٠ - وَأَلْقَى بِصَحْرَاءَ الْغَبِيطِ بَعَاغَهُ  
نَزُولَ الْيَمَانِ ذِي الْعِيَابِ الْمُحْمَلِ  
٨١ - كَأَنَّ مَكَاكِي الْجَوَاءِ غَدِيَّةُ  
صُيْحُنْ سَلَاةً مِنْ رَحِيْقٍ مُقْلَقِلِ  
٨٢ - كَأَنَّ السَّيَّاحَ فِيهِ غَرْقِي غَيْبَةً  
بَارِجَاتِهِ الْقُصُورَى أَنْبَاشِ غُصَلِ

٣

تبدأ القصيدة الشيقية بفعل أمر في صيغة المثني : «وقاء» ويتفتح هذا الأمر خيال المتلقي من الوهلة الأولى بثنائيه ممتلئة في وجود (صاحبين) ، ويتضاد يتمثل في (أنا في مقابل الآخر) . هذا الأمر نفسه إنما يحدد النغمة العاطفية في القصيدة ، ويكشف عن درجة من حدة الشعور والتأكيد له «وأناء» ، على نحو لا نجاه ، على سبيل المثال ، في القصيدة المفتاح . الفعل الثاني «تَبَكَّ» فيصعد البعد العاطفي للموقف بطريقة تختلف إلى حد كبير عن الانتقائية الخافتة في نغمتها العاطفية في القصيدة المفتاح . أما العناصر اللغوية الثلاثة التالية فتستحضر السياق الزمني لسبب الوقوف والبقاء (قفا نبك) ، وهو تذكّر الحبيبة المروقة ، والمكان الذي كانت تسكنه في الماضي . وفي الحال ، نجد القصيدة تدور بين عناصر تعارض رئيسي آخر هو : هناء مقابل هناك ، الزمن الحاضر - مقابل الزمن المتقضى . وكل ما يتبقى من هذا الزمن المتقضى إنما هو مجرد ذكرى ، هي ، افترضا ، ذكرى زمن السرور واللقاء ؛ أما الزمن الحاضر فهو وقت الحجب والوحدة .

وسرعان ما يتبع التعارض الرئيسي سلسلة من الثنائيات ؛ منها أربع ثنائيات تشكل الحدود الفزيائية للبيين الأولين في

بدورها مصدراً للتوتر كما سوف نرى بعد قليل .

٤

سوف أقوم الآن بتنظيم الوحدات الأساسية لحركة الأطلال مع الوحدات الأولية لهذه الحركة في القصيدة المفتاح ، وسيكون ذلك في جدول بسيط يضعها كحزمة أولية من العلاقات<sup>(١)</sup> التي يمكن تطويرها وإثراؤها في مراحل متأخرة ، وذلك عن طريق إدماج الوحدات الأساسية لحركة الأطلال في المملقات الأخرى ، أو في أية قصيدة جاهلية أخرى .

انظر جدول رقم (١)

إن بعض الدلالات الضمنية المبنية على نقاط التشابه ونقاط الاختلاف التي تتضح من الجدول رقم (١) سوف تظهر في الأجزاء التالية من هذه الدراسة ؛ وسنحاول أن نربط هذه الاختلافات بالاختلافات الأساسية بين رؤى الواقع كما تجسدتا في كل من القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية . ولكن إحدى الخصائص الملحة في هذا الجدول تستحق التوضيح الآن ، وهي : الغياب اللافت للنظر من العمود الأيسر ، وهو الذي يمثل اتجاه التغيير - الحياة ، لأية وحدات أساسية مهمة تنتمي إلى القصيدة الشبقية . هناك مفردات ترتبط بالماء ، كما أن هناك إشارات إلى الحيوانات ، ولكنها بدلاً من أن تصور خلق الحياة في وسط الموت تصور حالات وجود ونقاط زمنية تحدث عند انحسار الحياة ، وتلاشي الطراوة والحبس . مثل هذا نجده في طبيعة الإشارات المتضمنة في كلمة « مقارة » التي لها أهميتها لاشتقاقها من جذر ق ر ر ( قَرَّ ) ، الذي يشير إلى مكان يتجمع فيه الماء ( منسباً من أماكن أكثر علواً ) . وكذلك الحال في كلمة ( قيعان ) التي تتضمن إشارة عماللة . بيد أن مقارة وقيعان لا تذكران كي توحيا بالماء . ففي حالة الكلمة الأولى ، لا توجد إشارة إلى الماء ، وفي الحالة الثانية نلمح إشارة واضحة لعدم وجود الماء ؛ إذ إن القيعان مملوء بقر الوحش الذي يشبه جب الفلفل . أما بالنسبة لبقر الوحش نفسه فالحمل ليس وجوده ، بل المهم هو غيابه الآن ووجوده غير المحدد في الماضي . لقد انحسر كل شيء ، حتى حياة الحيوان قد انحسرت وتلاشت ، خلفه وراءها لا شيء سوى البحر ، وهو الذي يمسح لحظة فقدان الموت ، ويشكل ، من ثم ، قناع البنية الإيقاعية للزمن والحيوية . وهناك إشارة أخرى ، أكثر خفوتاً ، إلى حياة الحيوان ، لكنها تضاعف من غياب الحياة . إن « توضيح » ، كما نعلم من القصيدة المفتاح ، مكان يشتهر بجمال بقره الوحش . وهو يستحضر في القصيدة المفتاح بهذه الخاصية ، كما يذكر بقره صراحة ، ولكن الشاعر في القصيدة الشبقية يذكر المكان لا البقر ، ويأتي موضعه خارج إطار وحدة الأطلال ، مكوناً أحد حدودها ، وفاصلاً لها عن بقية النظر .

حي ، إنما تعكس طبيعة العلاقات بين ثنائية من أكثر الثنائيات جوهرية في المعلقة ، هي بالتحديد ثنائية/السيل ، التي تشكل تعارضاً ليس على المستوى الدلالي أو الوظيفي بل على مستوى حي/غير حي<sup>(٢)</sup> .

وتم جانب آخر من جوانب التعارضات التي ناقشناها ، وهو جانب يستحق الذكر ، يتمثل في أن أربعة من هذه التعارضات تشتمل على اتجاهات : جنوب/شمال ، وغرب/شرق ، ومرتفع/منخفض ، وكلها توحي بمكان مغلق ، المكان محاط من كل الاتجاهات ، قنوات المياه خاوية والقيعان - وهي أماكن منخفضة تحيط بها الأرض ، وتحتها الحلود ، سوف يتجمع الماء فيها . وسيصبح فيها بعد أن المعلقة تطوّر إلى درجة مدеше الصور والأحاسيس ذات الطبيعة المائلة لما تثيره فبنا تلك التعارضات في الحركة الافتتاحية في المعلقة .

١ - ٣

إن التحديد الجغرافي المفصل للمكان ، أو على الأقل ذكره ، لم يغزى سنذكره فيها بعد ، ولكن من المهم الآن أن نلاحظ أن حيوية الانطباع الذي يضيف التحديد المفصل للمكان إنما يولد ، على المستوى الدلالي ، العبارة التي صعب تفسيرها على عدد من شراح المملقات<sup>(٣)</sup> ، وهي قول الشاعر : ولم يعف رسمها . إن الشاعر هنا يضاعف من حيوية الرسم وديمومته . ويأتي بعد ذلك البيت السادس ليذكر أن الرسم دارس . أي أن نظرة الشاعر إلى الرسم إنما تتراجع بين حالتين : الدائم في مقابل للزائل ، واللازمي في مقابل الخاضع للزمن . إن هذا التعارض الجديد ، بين اللازمي والخاضع للزمن ، إنما هو تجل آخر من تجليات الجيوشان العاطفي والرؤية الوجدانية للشاعر ، ويتمثل في أن الحقيقة الموضوعية (ليست أ) في مقابل الإدراك الذاتي للحقيقة (أ) . في كلتا الحالتين يعد تشعب حالة الوجود حالة عاطفية للوجود : ليس الرسم دارساً ، ومع ذلك يثير الحزن والبكاء ، سيعبو ولذلك يثير الحزن والبكاء في ارتقاب المستقبل . ولذلك فإن كلا الحاضر والمستقبل يصبح مصدرًا للحزن والتوتر .

سيصبح بعد قليل أن ملامح قسم الأطلال تتخلل المعلقة كلها ، ويتمثل في الثنائيات والتعارضات والعلاقات الفضائية (المعلقة كلها تكثر من ذكر كلمة « بين » ، بمعنى أن شيئاً ما يكون موجوداً بين شيئين آخرين) ، وتشتمل أيضاً في غموض العلاقات وحزن الحاضر وغياب المستقبل ، والرغبة اليائسة في بحث كل شيء يمثل هذه الكلمات التي تنتشر بالحيوية ، وتقيم توازناً مع الحاضر المدارس الحزين . وعلى الرغم من هذا فإن سعادة الماضي لا تتجسد على أنها توازن للحاضر وحده ، بل تصبح هي

## جدول رقم (١)\*

القصيدية الشبقية = (ش)

القصيدية المفتاح = (م)

يشير السهم → إلى غياب لوحدة أساسية من القصيدة المدروسة .

التغير	التغير
المياه تجف الحيام دارسة السيل يترك الأرض الأرض قاحلة لا نباتات لا حيوانات لا أناس الطبيعة تموت بصورة أبدية وهي لا تحيب الإنسان الشاعر هجرته نوار بؤس ، لا أولاد ، لا باعث على الحياة الوقت يتغير من شيء مقدس إلى شيء غير مقدس	(م) القبيلة تترك مضرب الحيام (بحثا عن الكلأ والماء) القبيلة تحيا الأرض تبارك بنزول المطر النباتات تنمو الحيوانات تأق الحيوانات تلد صغارها الحيوانات آمنة وتعيش في سلام ووثام مع صغارها الوقت يتغير من شيء غير مقدس إلى شيء مقدس

الماء يجف آثار الحيام غير دارسة (إنها تبعث حزنا جديدا) لا ذكر للسيل هنا (يأتى في آخر المعلقة)	(ش) القبيلة تترك مضرب الحيام (بحثا عن الماء والكلأ) لا شيء يذكر عن القبيلة لا ذكر للمطر لا ذكر للنباتات (عدا حبات الفلفل والحنظل ، وهما رمزان على المראה) الحيوانات لا تظهر في هذا المشهد (يظهرونها فقط : كانت هناك ولكنها قد رحلت . الحياة تتلاشى من جديد) لا تناسل ، لا أولاد لا ذكر لسلم أو وثام الوقت وقت مرارة وانكسار ليس غير
→ لا نباتات	→ لا تناسل ، لا أولاد
→ لا حيوانات	→ لا ذكر لسلم أو وثام
→ لا أناس	→ الوقت وقت مرارة وانكسار ليس غير
→ لا اتصال بالطبيعة	
→ الشاعر هجرته امرأة (كان قد هجر قبل ذلك كثيرات)	
→ لا يتعكس في المعلقة اهتمامه بالأولاد	
→ الوقت دائما هو وقت الانكسار في الحياة وفي العلاقات الإنسانية	

الموت

الحياة

الجدول يمكن تطويره ليغطي تقاطعا مثل :

(م) الشاعر يقف بالأطلال ، لا رفاق .

الشاعر يسأل الأطلال .

→ لا أمر إلى الرفاق .

\* جزء من هذا الجدول الذى يرتبط بالقصيدية المفتاح إنما هو نسخة أخرى من جدول (١) في تحليل القصيدة المفتاح ، مضافا إليه هنا بضعة عناصر لتساعد في مسألة المقارنة بالقصيدية الشبقية .

→ لا حبس للدموع .  
→ لا دموع .  
→ لا جيشان عاطفياً .  
→ ظهور للزمن الماضي : وقت أن كان هو ونوار معا

(ش) الشاعر يقف بالأطلال ، مع الرفاق

→ الشاعر لا يسائل الأطلال

يأمر الرفاق

حبس الدموع ، دعوة للشاعر كي يصبر .

فيضان الدموع .

ظهور الوقت الماضي مع نساء أخريات .

نساء أخريات يرحلن أيضاً .

فيض الدموع مرة أخرى .

تبارز الأسى الذي صوره الشاعر في البيت الأول ، مولدة عن طريق التفاعل فيها بينها حالة مركبة للوجود . إننا نجد ، في جانب ، إحياء للطبيعة ، وثباتاً للإحساس بالحياة في وسط الموت ؛ ونجد ، في الجانب الآخر ، قوة تثير أحزان الشاعر والآلمة المبرحة وتضاعفها . وكما لاحظ بعض السراخ الأفاذا قديماً ، تتبدى الصورة غنية لأن القول بأن الأطلال لم تعف معناه أن الشاعر إنما يصور قوتها الأبدية ليثير الحنين والحزن والبكاء . وتظل الأطلال هناك ، نضرة وجديدة ، تشدح حيوية الذكرى ، وتخلق توتراً متزايداً .

تختلف مظاهر الحياة التي يصفها الشاعر هنا اختلافاً أساسياً عن تلك التي نجدها في القصيدة المفتاح ؛ ذلك لأن العملية الجدلية هنا ورؤية الواقع التي تشير إليها إنما تختلف جوهرياً عما هي عليه في القصيدة المفتاح . ويمكن رؤية حياة الحيوان هنا لا على أنها تجسيد لقوى التناسل ، واستمرارية البقاء بل على أنها استحضار يخلق استجابة عاطفية ذات كثافة هائلة . إن المطر لا يسقط ، والنباتات لا تنمو ، وتوظف علامات الحياة كلها بوصفها عوامل نشطة تولد إحساساً عاطفياً كثيفاً بالوجود . وتبعث الذكرى بتلك الصيحة المفاجئة وقفاً بك ، أما بعد الأرام فيخلق إحساساً بالمرارة ، ويشير منظر الرحيل حدة انفعالية مضاعفة على مستوى حسي ( الوقوف لدى سموات الحى ، ناقد حظفل ) . وعندما تلوح في الذهن أم الحويث وأم الرباب فإن الاستجابة تتمثل في شهوة عارمة ؛ فالشاعر لا يقدم صورة بصرية تماماً ولكنها صورة أكثر حسية ، تظهر في ربيع الصبا التي تهب من الشرق حاملة شذى النسوة وأريج القرنفل ؛ وهي

لقد تم التركيز على حالة الاستجابة العاطفية الفائقة في وحدة الأطلال بسبب أهميتها البنوية الجوهرية . إنها مهمة لا بوصفها خاصية عملية للوحدة التكوينية التي نناقشها الآن فحسب ، ولكن لما لها أيضاً من كثافة تتولد عنها حركة مضادة لكثافة أشد ، تتمثل وظيفتها في شيئين ، هما توازن حركة الانتحائية ، وكذلك التوسط بين الثبات ، وعدم الحركة ، والجفاف ، والموت النسي لهذه الحركة من جهة ، والقوى البدائية الغامرة والجارية للحركة الأخيرة في القصيدة من جهة أخرى ، متجسدة في منظر الحصان والسيل .

إن وحدة الأطلال هنا محكومة بالموت ، والتغير ، والجفاف والزوال ، أكثر من الوحدة المناظرة لها في القصيدة المفتاح . ومن ثم نجد مظاهر الحياة والحسب والديمومة خافتة في القصيدة الشبقية أكثر مما هي في القصيدة المفتاح . إن جدلية الحياة/الموت ما تزال واضحة ، ولكن حصيلتها إنما ترى على أنها سيطرة للفقدان والانكسار والزوال . إن الحياة تظهر لمحا ملتبساً أكثر منها شيئاً يسمح له بالانثاق من داخل وحدة الأطلال . أما تضمينات الجمال والحيوية والطراوة في اسم المكانين : ( توضع ومقرة ) ، والآثار الدالة على حياة الحيوان ( بعر ) ، فتخلق إحساساً بالحياة ، ولكن القصيدة مسكونة بلحظة تفهقر لقوى الحياة ، تجمع من الفعل الغنى بالشاعر ( ننتجنها ) شيئاً عظيم الأهمية . إن ذكر هذا الفعل ليس أمراً تصفياً أو غير ضروري ، بل هو صورة لنسوع من الرياح التي تمثل قوى متعارضة للدهار ، ناسجة الأطلال ، فتشئ بإحساس بالجمال والرشاقة ، ولكنها تقدم كذلك إحدى النهايات التي تنساب في

بوضوح ، ليس بوصفها حكاية تروى بطريقة تعسفية ، بل كونها لقطات متلاحقة ومتوهجة يتم اختيارها بعناية . ويستخدم الشاعر أول الأمر كلمة عامة تماماً لتشمل الزمن الماضي كله ، ولكنها تستخدم لتعني يوماً معيناً بذاته « أأرب يوم » ، فالتركيب هنا لا يعني « مجرد يوم » بل يعني « وقتاً أو أوقاتاً جيدة » ، كما توضح ذلك الأبيات التي تتبع هذا البيت مباشرة ؛ إذ يظهر النعت « صالح » ، ويكون ظهوره لافتاً نتيجة حياديته النسبية بوصفه كلمة عاطفية . لكنه يجسد بقوة رؤية الشاعر للزمن الماضي وكذلك الزمن الحاضر ؛ لأن ما في الحياة إما صالح أو فاسد . فالخاية كما يصورها الشعراء الآخرون يفسدها الزمن<sup>(١١)</sup> ؛ وأكثر من هذا فإن اليوم المحدد « جُلُجُل » هو يوم مهم ؛ إذ إن كلمة جلجل المشتقة من جلجل ( فذبذبة الصوت وتكرار الذبذبة ) تنقل حركة صاخبة ، ثم تومض أماناً صوراً لا تكمن قيمتها في تصوير السعادة بقدر ما تكمن في الشبق البدائي للحياة والإفراط في التمتع بها . وتصور « ويوم عقرت للعداري مطبق » الجمل على أنه القربان الذي يقدم على مذبح اللذة الحسية ؛ ماذا يمكن أن يصور لحظة الحسية البدائية أكثر

من دم حيوان مهرق وصورة العداري يتفجرن بالحياة وهن يحتفلن ويتضاحكن ويتراهن حول اللحم ؟ الشهوانية يوضحها هنا أمران ؛ يتمثل الأول في الصباح بعاطفة بدائية تظهر في قولن : « فباعجبا لإرْشُلها المتَّحَمِل » وهو شطر يضيف قليلاً على المستوى الدلالي ، لكنه عمل بتفاصيل حسية لا يمكن فهمها إلا في السياق التاريخي للقصص . والأمم الثاني هو الصورة ، وهي التي لا تتضمن حساسة البصر وحدها ولكن حساسة اللمس كذلك ؛ « وشحم كهُدَابِ الدَّمْعَسِ المُتَّحِل » . من الواضح هنا أنه لا شيء على الإطلاق قد قيل عن الجماع أو حتى عن الاستجابة من قبل العداري أو عن أي تراسل حسي ؛ وكل ما هناك هو تصوير للمنظر الشهواني . ويل هذا المنظر مباشرة ومضة أخرى تظهر في تصاعد الشهوانية واقتراب جسدين أحدهما من الآخر للمرة الأولى . وتتمثل هذه الموضة في صورة الشاعر داخلاً هوجج عنيزة ( هل كان يجلس وراءها ؟ ) ، للمرة هنا تتمتع ( هل كان تمنعها دعوة ؟ ) ، وتطلب منه أن ينزل من الهوجج . وهنا ، مرة أخرى ، ويصرف النظر عن التفاصيل الواقعية المرئية الفزيائية ، فإنه لا شيء يقال خاصاً بالجنس . إن الشاعر فحسب يطلب إليها أن ترخي زمام ( ماذا ؟ ) ، وألا تقصيه عن نعيم جنسها ، ولكن ليست هناك إشارة إلى الاستجابة . وبدلاً من هذا ، نجد استحضاراً للحظة مميزة من الماضي ( حيث يصور أول اتصال جنسي ) ؛ وهي تستحضر من أجل مضمونها الحسي .

إن التكنيك الانتقائي المستخدم هنا إنما يصعد من التجارب الشهوانية الخاصة المستكنة في الزمن الماضي . ولكن اللحظة القادمة تتحول إلى مستوى آخر للحدة ، تلك هي الكشافة العاطفية المرتبطة بدخيلة الشاعر وبقلبه وجبه . ولا يبدو في هذه

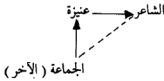
الصورة التي تداعب حاسني الشم واللمس . إن حدة الشهوة إنما تخفى استجابة عاطفية جياشة في البيت التاسع « ففاضت دموع العين منى صباية » وهي استجابة قد يميل البعض إلى أن يتعاملوا معها على أنها مجرد مبالغة ، ما لم يكن المرء عارفاً تماماً بالوظيفة الرئيسية لوحدة الأطلال كلها .

من الممكن رؤية وحدة الأطلال بوصفها مركباً للعلاقات التي تخلفها التعارضات وهي الموت/الحياة ، والزوال/الدعومة ، وتعمل لا على أنها قطعة نحب تقليدية ، ولكن بوصفها حركة عنيفة في معزوفة سيمفونية . هذا التركيب في العلاقات إنما يجسد المستوى العاطفي للقصيدة ، ويولد بنية دلالية تؤكد سبق لحظة الاستجابات العاطفية والشهوانية على التفكير المتأمل أو عقلنة التجربة . هذا واضح في تعارض مثل « هم /أنا » ( هم ) يقولون : لا تهلك أسى /أنا أدع الدموع تنفجر وتنسيل . هم يتعاملون وينصحبون /أنا استجب تلقائياً وعاطفياً تماماً ) . هذا التفسير يعلق أهمية كبيرة على حرف « الفاء » في قوله ففاضت ، استجابة مباشرة لقولهم له « لا تهلك أسى وتحمل ! » .

إن الفعالية السباقية التي تكتسبها الحياة العاطفية والحدة الشهوانية إنما تولدان الحركة الثانية للقصيدة بأكملها . تلك الحركة التي تجسد محاولة بالغة لاستحضار لحظات أكثر حدة للزمن المتقضي ، هي لحظات تشكل - من خلال حديثها - الموجة المضادة أو القوة المضادة للحياة التي يمكن أن تعمل بطريقة معاكسة عند الإحساس بال فقدان والتغير والزوال . نقول « من خلال حديثها فحسب » بسبب مضمونها الدلالي أو حالاتها الوجودية التي تحكمها . هذه اللحظات الماضية لا تشكل حالة السعادة التي يمكن أن تقيم توازناً مع حالة الحزن إذا كانت وظيفتها هي هذه الوظيفة ؛ ذلك لأن اللحظات الماضية ليست كلها لحظات سعيدة . والحققة أن أكثرها أهمية هي لحظة الأسى والحزن والألم المبرح الذي تكشف عنه ، بصفة خاصة ، تجربة الشاعر من فاطمة . ولكن مضمون هذه اللحظات العاطفية ، سواء أكانت سعيدة أم لا تكمن ، لم يكن في الحقيقة أمراً مهماً ؛ وما يجعلها مهمة إنما هو كثافتها العاطفية والشهوانية .

وينتج عن الزمن الزائل في وحدة الأطلال أزمنة أخرى ميتة ، عاشها الشاعر عملياً في فترات بعيدة من حياته الماضية ، لها وظيفة إيجابية في خلق توازن مضاد للزمن الآن . وبهذا المعنى تكون الحركة الثانية في جوهرها « بحثاً عن الزمن الضائع la recherche du temps perdu » . إنها محاولة بالغة لنفي انقضاء الزمن وطبيعته الزائلة ، والطبيعة الهشة للعلاقات البشرية ، وللشئ ، وللعالم المستقر ، وللواصل العاطفي الحميم ، وذلك عن طريق بحث وتجارب الماضي الذي يبدو علاقه بالحاضر غامضة . إن هذا الزمن المنقضى يستحوذ عليهم وهم في أوج حيوتهم وإشراقهم ، بل وهم ، فوق هذا ، في ذروة امتلائهم بالكثافة العاطفية والشهوانية . إن تفصيلات الماضي تومض

الذي يبدأ بمنظر رخيخ القبيلة والحبيبة (الماضي ١) ويوغل أكثر في الماضي إلى زمن أم الخويرث وأم الرباب (الماضي ٢) إنما هو زمن الشدة والألم . وعندما يبدأ جانب الباسم في البيت العاشر بقوله : «ألا رب يوم لك منهن صالح» يكون هذا هو (الماضي ٣) . قد يبدو على الفور أن ذلك محكوم بالتناقضات أو بمعارضة أخرى أساسية وأكثر حيوية من المعارضة الأصلية ، وهي (الزمن الحاضر/ الزمن الماضي) . تبدأ المعارضة الجديدة لتبلور لتوها علاقات حسية يذكرها الشاعر ، هي العلاقات التي يتوقع لها أن تكون سعيدة وإيجابية كي تتوازن مع الزمن الحاضر . ويشير الشاعر في عمومية تامة إلى «يوم صالح» ، لا يمثل الدرجة القصوى في الإثارة . إنه يذكر اسم يوم «دائرة جُلجل» ثم يذكر عنيزة . وتشكل عنيزة أول امرأة حقيقية ملموسة تصبح المحور العاطفي في وحدة «اليوم الصالح» . ولكن عنيزة ليست مصدرا للانسجام والسلام بل هي مصدر للتوتر . من الممكن أن نرى العلاقات بالطريقة التالية :



هذا المثلث يوحي بأن عنيزة ترفض تقرب الشاعر وهي مدفوعة إلى درجة كبيرة يخففها من الجماعة (وعوامل خارجية أخرى) . وعلى هذا يسرى التوتر من الجماعة إلى عنيزة ، ومن ثم إلى الشاعر . ويخلق رفض عنيزة تراجعا آخر إلى ماضٍ أكثر بعدا هو (الماضي ٤) الذي يستحضر بوصفه مصدرا للطاقة الداخلية ، كي يخلق قوة متوازنة تعمل عاطفيا وجسديا من أجل تخفيف التوتر الذي يخلقه (الماضي ٣) . بمعنى أنه يخلق توازنا في نفس الشاعر ، فيصبح أكثر قدرة على استمالة عنيزة كي تخضع له . إنه لون مثير في باب الإقناع ، أن تحاول إغواء امرأة عن طريق المباهاة بأن نساء أخريات ، أكثر ثمنا ، قد استسلمن لك ! ولكننا سرعان ما نرى أن (الماضي ٤) نفسه تتخلله أيضا درجة توتر خاصة : «إن الولد يبكي ، بينا جسم المرأة يتحول إليه ، والنصف الآخر يظل تحت الشاعر» . هكذا تنتهي أول حركة فرعية كاملة في القصيدة .

الحركة الفرعية الأخرى تأتي على أنها مفاجأة حقيقة . لقد قصد بها بالطبع أن تكون مقولة عن وقت السعادة أو وقت الغزو ، ولكننا سرعان ما نتأكد من أنه على الرغم من تماثلها النحوي مع «الأرب يوم» الأولى - وهو تماثل يوحي لنا بأن مضمونها سيكون تماثلا كذلك ، بمعنى أن الشاعر قد قضى يوما صالحا مع امرأة أخرى ، إلا أن ما يحدث هو العكس ؛ إذ سرعان ما يتلاشى «يوم صالح» هنا ، خلفا صورة الشقاء والرفض : «أنه يوم تددت على فاطمة وقتلتها مهلا ، أبقي بعض هذا التددل ؛ هكذا ينكسر محور القصيدة كله :

الطبقة الجديدة في التجربة ما يبعث على السعادة ، وهو أمر مهم ، وإنما يسود التوتر العلاقة بين الشاعر وفاطمة ، ويظل هذا التوتر ، الذي يلف العلاقة بأكملها قائما حتى بعد انقضاء المنظر المضطرب بحس المغامرة والحدة الجنسية في وحدة «بيضة خدر» . وسوف يخصص لشبكة العلاقات التي تصورها الحركة الأولى (M - I) جداول في أقسام ٦ - ٧ من الدراسة ، وسيكون مفيدا الاستعانة بالجدول المرتبط بهذا القسم .

## ٦ -

لأول وهلة تبدو القصيدة الشيقية مؤلفة من جملة من نوع (أ) (ب) لكن (أ) كانت (ج) (الساء رمادية ولكن الساء كانت - أو اعتادت أن تكون - زرقاء) . وعلى هذا النحو فإن القصيدة تولد مقولة هي : كل شيء يموت الآن (حبيبي بعيدة ؛ النساء اللاتي أحبين قد رحلن ؛ وأنا قد أصبحت وحيدا) ، لكني قد اغتنمت أياما طيبة مع النساء (على سبيل المثال : عنيزة وفاطمة إلى آخره ... على الرغم من أن الماضي لم يكن بمنأى عن المشكلات) .

في ضوء مثل هذه المقولة فإن القصيدة تظهر بصورة طبيعية كما لو كانت تتألف من موضوعات مبعثرة لا علاقة بينها ؛ لأنه - في نهاية هذه الجملة النموذج - يظهر قسم يصف الليل ، وقسم آخر يصف الذئب ، وقسم ثالث يصف الحصان ، وقسم آخر يصف السيل . من الصعب أن نرى كيف ترتبط هذه الأقسام الأربعة بالجملة الأصلية ؛ ومن السهل أن تعد هذه الأقسام ملحقات أضيفت إلى هذه الجملة على أيدي الرواة أو على يد شاعر لم تكن لديه فكرة عما تكونه القصيدة أو عما ينبغي أن تكونه . ولقد تعامل أبرري Arberry مع القصيدة بوصفها قطعة محيرة وغير منظمة ، وكان ذلك حين أراد اقتباس أقوال أحد الشراح<sup>(١٧)</sup> . ويمكننا ، إذا نظرنا عن قرب ، ومن خلال تطبيق التحليل البنوي على القصيدة ، أن نوضح أسباب غموض الجملة الأولى ، وهو ما يظهر في تركيبها النحوي وفي معناها كذلك . ليس في الجملة محور واحد محدد ، ولكنه محور متعدد الجوانب وسوف أشرح ذلك فيما يلي .

## ٦ - ١

تدور الجملة الأولى بالتحديد حول محور «الزمن الحاضر/الزمن الماضي» ، وتكشف عن التعارض بطريقة شعرية شريفة . إنها تحاول أن توازن الزمن الحاضر ببعث الزمن الماضي ، وذلك في حيوية قصوى . لكن التعارض بين الزمنين ليس خالصا تماما ، ولا أصبحت القصيدة مجرد مقولة تدل على الحنين ليس غير ؛ لأنه على الرغم من أن الزمن الحاضر متجانس (بمعنى أنه زمن الحزن والموت) فإن الزمن الماضي غير متجانس . إنه ليس ببساطة زمن سعادة كما كنا نتوقعه أن يكون . إن الزمن الماضي





مقولة : الفعل الجنسي  
وحده هو لحظة الانصهار  
بين الرجل والمرأة التي  
تحدث توازناً مع التوتر الذي  
يتولد عن الحب أو ينشأ في  
الزمن الحاضر .. ويحدث  
التوازن بالوصول إلى ذروة  
الكثافة ، على الرغم من أنها  
لا تؤدي إلى تلاشي التوتر  
نهائياً .

مقولة : في الجنس وحده  
يمكن تحقيق لحظة التجانس  
والكثافة المطلقة التي تجاوز  
كل توتر .

الماعطى) لاي لحظة إنما هو  
غير ماضى ؛ إذ إن ما يعطى  
أية لحظة نوعيتها هو الكثافة  
الحسية والعاطفية .

لكن كسل اللحظات في  
الحركة الأولى جزء من يوم  
صالح . وعلى ذلك فإن  
المضمون الدلالي (أو

سأوضح الآن أن الدينامية التي تظهر في الحركة الثانية في صورة  
حيوية ونشاط وكثافة شعورية هي القوة التي تتكشف عنها جملة  
الحركة الثانية في القصيدة الشبقية . إنها تؤكد أهمية هذه القوة  
بوصفها القوة الوحيدة القادرة على مجاوزة الموت والزوال والألم  
المريح ، وتكشفها في رموز أساسية ، تتمثل أولاً في الرجل وأكثر  
رفاقه التصاقاً به في لحظة المغامرة ، وهو حصانه ، ثم تظهر في  
البيئة المحيطة بالرجل ، وفي الإيقاع الأزلي للطبيعة ، كما يتجسد  
في العاصفة المطرية والسيل .

لكن الانتقال من الحركة الأولى إلى الدينامية في الحركة الثانية  
لم يحدث بطريقة تعسفية ؛ إذ يؤدي خلق الجافز الجنسي في  
صورته المطلقة في وحدة «بيضة خدر» مهمة التوسط بين هاتين  
الحركتين عن طريق إقامة رمز للزمن والثابت المجاوز للزمن .  
وعند هذه النقطة تأتي الحركة الثانية بصورة طبيعية . إن القصيدة  
عندما تلتقط الطبيعة الهشة للتجربة «وتثبتها» ، كما تكشف في  
الوقت نفسه عن عجز الذاكرة في تخفيف حدة التوتر ، إنما  
تكشف عن الحيوية ، والنشاط ، والكثافة الشعورية كما تتجلى في  
مظاهر عدة . وتنتهي القصيدة بتفجر السيل الذي يغمر الذهن  
ويحمو ، ولو للحظات ، الهشاشة والألم المريح والموت .

٢ - ٦

سأعود الآن إلى الغموض الكامن في بعض لحظات الزمن .  
وتمثل أولها في قصة عنيزة . كيف يتأتى لعلاقة يجدها التوتر أن  
تعمل كقوة توازن للحزن والموت ؟ الإجابة واضحة . فالحركة

إن الخصيصة الرئيسية للتركيب الشعري في هذه الجملة  
تتراسل مع خصيصة رئيسية أخرى تظهر في الاستعمال اللغوي  
المعادي ، كما هو واضح في الأبيات التالية . وهي أبنية متماثلة في  
تركيبها النحوي ، ولكنها مختلفة على المستوى الدلالي ؛ وهي :

(أ) خلق الله الإنسان على صورته .  
(ب) خلق الله الإنسان في ثانية .

إن غموض مثل هذه الأبنية سواء في اللغة العادية أو في  
الشعر ، إنما يصعد مضمونها ، ويولد إحساساً بالإثارة ونشوة  
التعرف ، كما يركز الانتباه على العلاقات البنيوية والتعارضات  
الممكنة .

وبناء على هذا تعمل العبارة في الحركة الأولى كما هو واضح من  
خلال تضاد أساسي بين «الزمن الحاضر/ الزمن الماضي» ،  
ولكنها لا تقدم هذا التضاد كشئ مجرد يحمل تلقائياً ، أي من  
خلال التوازن الآلي للزمن الحاضر بالزمن الماضي . فالزمن  
الماضي نفسه يتكون من طبقات زمنية تشكل تعارضات لا تحل  
تلقائياً بدورها ، لأنها - ببساطة - تتضمن زمنين متقابلين .

إن الزمن الماضي قادر على توليد توتر كبير ، مثله في ذلك مثل  
أي زمن آخر ، ولكنه لما كان جزءاً من تجربة ثرة فإنه يمكن أن يولد  
قوى تتوازن مع الألم المريح والتوتر الناتج عن الزمن الحاضر .  
وبناء على هذا تنشأ بين الطبقات الزمنية المتنوعة علاقة ديناميكية  
ليست ثابتة أو آلية . ومن هذا المنطلق تكون الدينامية والحيوية  
هما القوتان القادرتان على تبديد التوتر ومجاوزة الصفة العرضية  
للتجربة .

مُنْقَصٌ ؛ فإنها تولد إما الفرج ، إذا أمكن استعادتها بكامل حيويتها ، أو الألم ، إذا كانت غائمة توشك على التلاشي . إنها تولد الألم ، ليس من خلال مضمونها الحقيقي ، أى سواء كانت تجربة سعيدة أو غير ذلك ، ولكن من خلال كثافتها . وهكذا فإن كثافة التجربة وحدها يمكن أن تتخطى الزمن ، وتحلق توازنا بين الألم في الواقع وألم الزوال ، وهو الخصيصة الملازمة للزمن . من هذا المنطلق يمكن شرح ترتيب ظهور العلاقات مع النسوة في وحدة الأطلال ، وكذلك ترتيب الأيام والصلة في الذاكرة . إنها تتطور كإيقاع للحدة والكثافة ، وتبدأ بنغمة بطيئة ، ومبهمة ، وعامة ، وغير محددة ، ولا يمكن تعرفها إلا بوصفها حادثة في مكان . وهي تصبح أكثر حيوية وحدة بوصفها نظيرا للنسوة في المكان . وأخيرا فإنها تصل إلى قممتها عندما تتبع امرأة معينة من الزمن الضائع ، وتتجسد في الزمان والمكان . ويتضح هذا التكثيف التدريجي في الجداول التالية :

### جدول [٣]

#### بناء العلاقات مع النسوة في وحدة الأطلال

زمن الحزن يفتح بدعوة للبكاء (زمن حاض)

ذكرى مبهمة لمحبة ودار  
(لا علاقات معينة)

تحديد المكان (المكان وحده حتى ، لأنه موجود . المحبوبة غائبة)

زمن الرجيل ، المكان والزمان ، والحزن  
لكن يكلمات عامة دون علاقات محددة

الزمن الماضي [١]

حوار مع الرفاق

زمن غامض  
إما الزمن الحاضر  
أو الزمن الماضي [١]

ذكرى مبهمة لامرأتين ، الزمن الماضي [٢] (أساء لكن دون تحديد لزمان أو مكان أو علاقات معينة . كل ما تبقى شذى تجعله الرياح) .

وقت الألم والاشتياق ، ينتهي بالدموع

١ - تظهر الدموع عندما تكون الذكرى مبهمة ؛ إذ إن الزمن قد جعل الذاكرة عاجزة عن ابتعاث الكثافة الشعورية أو الماضي في صورة حية محددة .

٢ - تواصل حركة الزمن انحصارها من الزمن الحاضر إلى الزمن

الفرعية لعنيزة تعمل بوصفها تجسيدا وتحققاً لدرجة ذروية من درجات الكثافة الشعورية ، تتولد لحظة المغامرة عند الرجل فيندفع غمراً الحجب كلها كي يصل إلى امرأة في خدرها (ومن الجدير بالذكر أن الخدر أيضا هو عين الأسد) . إن لحظة المغامرة هي العامل الوحيد المشترك بين الزمن الماضي ٣ والزمن الماضي ٦ ، وهي تحقق دائما درجة من الحدة العاطفية والجسدية التي هي جوهر القصيدة . إن الحدة الشهوانية والجنسية هي الجوهر الذي نراه واضحا في اللحظات المستعدة ، وتتمثل في التوفر المشحون للحواس ، أى البصر والشم والسمع واللمس والذوق (كما ظهر في مشهد العذراء ولحم الجمل) . إن الإنسان بوصفه كينونة مترقطة بالحدة الحسية والكثافة العاطفية هو الرد الوحيد على الموت . هذه الحدة والكثافة ذاتها تراها كذلك في قصة الحب في قسم الأطلال (قارن بين قسم الأطلال هنا والأطلال التي تغلخ من العاصفة في معلقة تلويد) . إن الحدة تظهر في الجنس بصورة فائقة ، كما أن مغزاها أعمق ، في الوقت الذي لا يحدث فيه شيء في الحب ؛ فالمرأة ترحل كجزء من الدائرة العادية ، ولا يبقى سوى العاطفة . وليست الكثافة الشعورية في المغامرة (ويكون العلاج هو انهمار الدمع) في حين يغامر الرجل في لحظة الجنس فينفذ عبر عوالم مجهولة في جسم المرأة أو في خدرها ، يفصلها عن الآخرين ؛ يفصل حتى جسدها إلى نصفين ؛ وهو ما سوف يتضح في القسم المخصص لدراسة الصور في القصيدة الشبقية . في الجنس الكثافة ذروية ، كما هو واضح خصوصاً في ارتباط لحظة المغامرة والشهوانية بالموت . وليس من قبيل الصدفة أن يكون ظهور الموت في القصيدة الشبقية ، جزءا من سياق شهوانية متاجرة أو جنسية ؛ فالجمل يندبح في صلبة العذراء ، والشاعر يحاط بنذر الموت عندما يدخل خدر عذرة ، والحصان يغطي بدم عذراء البقر الذي ذبح الشاعر بعضه . إن الارتباط بين الحافز الجنسي وبين الموت رمز أزل يظهر في الثقافات كلها ؛ فالوقت عودة إلى جسم الأرض في اتحاد معها ، والجنس هو انصهار مع جسد الأرض - المرأة ، واتحاد تام معها كذلك . إن ما يتولد عن أحدهما من كثافة شعورية ونقاء فائق يجد مثيلا له في كثافة ونقاء فائق يتولد عن الآخر .

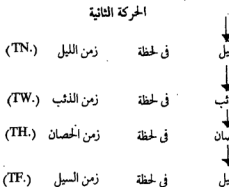
### ٧ -

يوحي جدول (٢) بأن القصيدة ترمى إلى اكتشاف طبيعة الزمن المتناقضة ظاهريا ، من حيث كونه واقعا وذكرى . إنها محاولة لحل تناقض أساسي كامن في كل تجربة تكون حقيقية وواقعية في الزمن الآن ، ومن ثم حية وغير فانية في عالم هش يحكمه الزوال ، وتكون في الوقت نفسه قادرة على بعث السعادة أو الشقاء .

وعلى سبيل المقارنة ، نجد أن التجربة ، عندما لا تكون واقعة بل محض خيال من صنع الذاكرة أو تكون بحثاً عن زمن

وهي القصة (Le Recit) ، فإننا نستطيع أن نقول كما قال كلود بريجون Claude Bremond: «أن أى نوع من أنواع الرسالة السردية (وليس فقط الحكايات الشعبية) ، وبصرف النظر عن أسلوب التعبير الذى تستخدمه ، إنما تكشف عن المستوى نفسه بالطريقة نفسها» (١٣) . وبغريتنا هذا فى ضوء العنصر الحكائى القوي فى بعض قصائد الشعر الجاهل ، وهنا فى القصيدة الشيقية ، بأن نزع أن «الرسالة السردية» لها دلالة مستقلة ، وأن الدلالة نفسها تغزى إلى عناصر سردية بعينها ، وذلك نتيجة ظهورها المتكرر فى الشعر الجاهل . وعلى الرغم من ذلك لم يثبت أن معالجة القصيدة الشيقية أو أى مثال من أمثلة الأبنية متعددة الأبعاد (M.D.S.) فى الشعر الجاهل بوصفها رسالة سردية تشتمل القصة فيها على دلالة مستقلة ، أدت إلى فهم خصائصها البنيوية أو التوصل ، فى نهاية المطاف ، إلى رؤية العالم التى تدل عليها . ففى القصيدة الشيقية - على سبيل المثال - نجد أن العناصر السردية المتنوعة لا تشكل حكاية . أما البنية الدلالية للقصيدة كلها فتستمد من حبكة ، بمعنى [كيف يصبح الفارىء على بنية مما حدث ؟] وهذا يعنى أساسا وترتيب ظهور (الأحداث) فى العمل نفسه» (١٤) . إن البنية الدلالية وظيفة لبناء السياقات الزمنية والتعارضات التى تشكلها هذه السياقات . وعلى ذلك فلا معنى إطلاقا لاختزال القصيدة إلى حكاية ذات دلالة مستقلة ، أو البحث عن وظائفها - فيما يقول بروب Propp (١٥) - التى تكشف عن بنيتها ، أو تكشف - بصفة خاصة - عن «معناها» الحقيقى . واستطيع أن أقول إنه لا عذر الوظائف فى القصيدة ، ولا ترتيبها ، ولا ما يتعلق بوظيفتها ، قد ظهر متماثلا فى أى قصيدتين شملهما تحليلنا . وليس هناك قصيدة أخرى لها الوظائف التى تتكون منها القصيدة الشيقية ؛ ولو ظهرت وظيفة من هذه الوظائف فى قصائد أخرى ، فإن دلالتها البنيوية يجب أن تختبر فى ضوء علاقتها بالقصيدة كلها .

تولد الوظائف فى الحركة الثانية II. م. للقصيدة الشيقية عن أربع وعلامات (١٦) تعمل فى أربعة سياقات زمنية مختلفة ، كما يتضح فى الشكل التالى :



الماضى [١] ثم إلى الزمن الماضى [٢] ، ومن مبهم إلى ما هو أكثر إبهاما ، ومن معتم إلى ما هو أكثر إعتمادا .

٣ - يتكاتف الحزن ويدل على الحالة العاطفية التى تتطور من دعوة إلى البكاء إلى الانفعجار بالتعجب .

#### جدول [٤]

بناء العلاقات فى وحدة «يوم صالح»



١ - على الرغم من التوترات وانقطاع العلاقات ، لا تظهر دموع .

٢ - الكثافة الشعورية ذروية تبعث من الذاكرة .

٣ - حركة الزمن غير منحصرة ، فتبدو الملحظات كلها حاضرة على مستوى واحد ، ومتوهجة تكشف بصورة تدريجية عن ذروة الكثافة الشعورية .

٨-

يستحق تنظيم لحظات الزمن فى الحركة الثانية تحليلا مفصلا . وإذا كانت الحكاية فى الأعمال القصصية مثل «طبقة ذات دلالة مستقلة تتشكل فى بناء يمكن فصله عن الرسالة الكلية

إمكان التغلب على الألم ، حتى عندما يظهر ضوء النهار . وتتجسد لا زمنية الليل على المستوى الدلالي في صور النجوم وقد شدتها حبال قوية إلى الصخور الصلبة . وعلى مستوى آخر تتجسد اللازمنية في البنية الإيقاعية والصوتية والاشتقاقية في الوحدات اللغوية ، كما يستوضح فيما بعد عندما ننظر في نسق القافية وفي ظاهرة التشديد ، ونرى أنها تعدان من الملامح البنيوية .

الفناء والبقاء إذن هما خاصيتان للحظة زمنية هي لحظة الألم والحزن ؛ وهما يشكلان ملمحا بنيويا للحظتين أخريين للألم والضيق في القصيدة ، هما وحدة فاعمة ووحدة الأطلال ؛ وهما أيضا خاصيتان بنيويتان لزمن الألم والحزن ؛ زمن الحب وزمن اللحظة الجنسية في الشعر الجاهلي على الإجمال .

إننا هنا أمام مفارقة مأساوية ؛ ففي شعر كهذا يسوده حس مأساوي بزوال الحياة وبالطبيعة الهشة لعالم الإنسان ومشاعره ، لا تكون اللحظة التي يسيطر فيها البقاء مؤكدا وجوده ، إلا لحظة البقاء لتجربة الألم المبرح والمأساة .

## ٨ - ٢

عند قمة زمن الليل يبدأ زمن الذئب متمثلا في تجربة ماضية تربطها بزمن الليل علاقة غامضة ، تعمل لا بوصفها تعارضا مع زمن الليل ولكن بوصفها وحدة تكوينية لاحقة ، تضاعف من إحساس الشاعر بالحواء والخسران . فالشاعر والذئب كلاهما نحيف وضعيف ، وكلاهما يضيع ما كان قد حققه ؛ كلاهما عرف زمن الامتلاء والتحقيق ، ولكنها معرضان لطبيعة الزمن الزائلة . وهكذا فإنها يفقدان زمن الامتلاء ، ويتجهان صفر اليمين . ويظهر الذئب هنا بوصفه مرآة لدخيلة الشاعر ، وتحجيدا حقيقيا للبلل الحاسر . إنه يعوى في الحلاء ، في وادي الحواء . وتردد صدى هذه الصورة حاملا إحساسا هائلا باليأس . وسواء قصد «بحجوف العير» المعنى الحرفي أو المعنى الأسطوري ، فإن التعبير يدل على اليأس ؛ وهو يأس أبعد غورا لو أخذناه بمعناه الأسطوري . وعلى الرغم من أن العلاقة بين زمن الليل وزمن الذئب تبدو غير محددة على المستوى التاريخي ، فإن الزمنين يشكلان روافد تنكشف فيها التجربة الأساسية للألم والحواء والخسران . ومن الملاحظ أن الزمن الأول يمثل وحدة للطبيعة ، وأن الزمن الثاني يمثل وحدة لحياة الحيوان تتجسد في الذئب ؛ وهو صائد يتوقف بقاءه حيا ، وبصفة كلية ، على براعته في الصيد .

إن التعاقب الأفقي يتمثل في زمن/ليل ← زمن/ذئب ← زمن/حصان ← زمن/سيل . الوحدات الثلاث الأولى مقدمة بأداة «توليدية» هي «و» أو «رب» . وأقول توليدية بمعنى أنها تولد طبقة جديدة أخرى للبناء أو وظيفة جديدة . لكن العلاقات القائمة بين الأزمنة الأربعة ليست متتالية أو تاريخية (ولأنها كذلك فهي - من ثم - تختلف اختلافا جوهريا عن خصائص علاقات الوظائف في القصص الخرافية كما وصفها بروب) . إن العلاقات غامضة تماما ، ولابد أن توصف لهذا السبب نفسه ، لا على أنها زمن الليل ← زمن الذئب ← زمن الحصان ← زمن السيل ، لكن على أنها زمن الليل ؛ زمن الذئب ؛ زمن الحصان ؛ زمن السيل . ومن الممكن تاريخيا أن يسبق زمن الليل زمن السيل أو يتبعه ، وهذا صحيح بالنسبة لكل زمن من هذه الأزمنة من حيث علاقته بالأزمنة الأخرى . وعلى الرغم من الغموض الذي يسود العلاقات التاريخية بين الأزمنة الأربعة في القصيدة ، فإننا نتفق في نسخ القصيدة جميعها ، من حيث الشكل ، وفق الترتيب الذي ذكرناه آنفا . وبناء على هذا يمكننا رسم شكل موضح لهذه الأزمنة ، يكشف عن غياب المصادفة العشوائية بين ترتيبها الشكلي والفيزيائي وترتيبها التاريخي .

(أ) زمن الليل ← زمن الذئب ← زمن الحصان ← زمن السيل (معكوسة) .

(ب) زمن الليل : زمن الذئب : زمن الحصان : زمن السيل (غير معكوسة) .

تولد الوظيفة البنيوية للأزمنة عن (ب) ولكنها تتصاعد وتتأكد عن طريق (أ) . بعبارة أخرى نقول إنه إذا كان (أ) و (ب) لا يتطابقان ولكنها يشكلان تعارضا ، فإن ذلك أمر له أهميته ، كما أنه يجذب الانتباه إلى الأهمية البنيوية لـ (ب) . وهكذا تكون لـ (ب) قيمة دلالية ؛ وليست هذه القيمة تعسفية أو زائدة . ونسأل الآن ، ما الوظيفة البنيوية لترتيب كل من أ ، ب ؟

## ٨ - ١

تدفع «زمن/ليل» بصورة الليل كل لحظة لا زمن لها في افتتاحية الحركة الثانية . اللازمن وحدة تاريخية أو موضوعية أساسية لليل ، وهي أيضا وحدة دلالية ذاتية . الليل لا زمن له كوحدة تكوينية ؛ وذلك لأن سياقه الزمني أو موضوعه وارتباطه بالوحدات السابقة والتالية عليه أمر غير محدد . من الناحية الدلالية ، تصور الوحدة التكوينية «الليل» الإحساس بلا زمنية الليل ؛ إنها ليلة تبعث الحزن والألم ، وهي أيضا تطيل بقاءها عن طريق نفى

- ٦١ ضليح  
٦٢ كأن سرائه . . مداك  
٦٣ كأن دماء . . مصارة

يختلف الجزء التالى من وحدة الحصان اختلافا تاما عما سبقها ؛ إذ يبدأ كل بيت من أبياتها (من البيت رقم ٦٤ حتى البيت رقم ٧٠) بقفل فى صيغة الماضى . وتكرر الصيغة نفسها حتى نهاية وحدة الحصان وبداية وحدة السيل ، حيث يظهر الزمن الحاضر مرة أخرى .

وبناء على هذا فإن وحدة الحصان نحىء منقسمة إلى نصفين ؛ يبدأ النصف الأول ، وهو الأطول ، من البيت ٥٣ إلى البيت ٦٣ ، ويبدأ النصف الثانى من البيت رقم ٦٤ إلى البيت رقم ٧٠ . إنها يشكّلان ، فى حقيقتها ، تعاضداً بين الثبات والحركة العنيفة ؛ وبين ما هو خاضع للزمن وللإزمن . ولكن عناصر التعارض لا تعمل فى اتجاهات عكسية ؛ إنها لا تعمل بوصفها قوة مضادة ، ولكنها فى الحقيقة تتحرك فى اتجاهين متخالفين ، أحدهما أفقى والأخر رأسى ، وهما ، معا ، يتخلقان صورة للحصان بوصفه ممثلاً لمطلق القوة والحياة . وتؤكد الحركة الأولى لا زمنية الحصان ، وتضعه فوق الزمن كتمثال للجمال والقدرة والكمال . أما الحركة الثانية فتضعه فى الزمن كتجسيد لكثافة لحظة اللذة الحسية ، ولامتلاء الجسد بالنشاط ، والتوثب ، وروح الصائد . ويتجاوز الحصان هنا مع وحدتين سابقتين تشكّلان إيقاعاً دلاليّاً لشبكة معقدة من الأمانى المعذبة الخداعة ومن الجمال . إنه يشع إلى الورا ، ويلقى بضوئه على وحدة الذئب . فالحصان حيوان صائد يصور بوصفه قمة يبلغها مشهد الصيد . لقد نجح فى تحطيم اللعبة . وهى الآن تشوى على النار وتنفوخ رائحتها مثرة للحواس . والحصان يشع إلى الورا كذلك على وحدة الشاعر/ العذارى . فالشاعر هنا والحصان يظهران فى مواجهة العذارى ويتعبانها ، وهما يصيدان ويتمتcan بمنظر الشواء . ويتوجه الدم واللحم والخمر من خلال البنية الدلالية فى الوجدتين ، فتصعدان لحظة الكثافة الحسية ، وتدفعانها إلى قمتها المطلقة . إن الحصان يغزو العذارى جسدياً ، سافكا دماءه ، فى حين يتخفى الشاعر فى غزو العذارى اللاق قابلهن .

ولكن وحدة الحصان تشع ملقية بضوئها إلى أمام كذلك ، فتستبق السيل فى صور مرتبطة بالحصان . وتظهر هذه الصور أولاً فى كجلمود صخر حطه السيل من عل ، ثم تظهر فى :  
وَكَمْشَيْتْ يَزَلْ اللَّيْثُ عَنْ خَالٍ مَشْنِيه  
كما زَلَّسَتْ الصَّفْوَءَ بِالْمَشْنَزَلِ

تبدو لحظة الخسران الآن وقد وصلت إلى قمتها ، وتظهر فى صورة الليل المخيم والصائد المخفق يحويه تماماً جوف حيوان . لكن هذا الاحتماء يتصدع فجأة بذكر الفعل : أغتدى ، الذى يعنى الانطلاق خارج الليل (فى حين أنه ما يزال ليلاً) . وبينما كل شىء آخر ينجيم عليه الليل ، ينطلق الشاعر على حصانه كى يصطاد فى الفضاء الرحيب .

إن الحصان صائد بدوره كذلك ، ولا شىء غير هذا . إنه ليس حصاناً لمحارب (كما فى القصيدة المفتاح أو كما فى معلقة عترة) ولكنه حصان شخص يبحث عن لحظة الحدة المطلقة الكامنة فى مشهد الصيد وما يشتمل عليه من سفح دماء الذبيحة والفرح بالظهى فى الصحراء المنبسطة . صحيح أن الحصان يظهر فى سياق زمنى ، ولكنه ينحى فى الحال خارج إطار الزمن . إن الصورة فى «متجرد» تستحضر الزمن: الماضى-الحاضر-المستقبل . أما الفعل الأول «أغتدى» فيستخدم فى صيغة المضارع ، على الرغم من أن سياق الزمن نفسه هو بالتأكيد الزمن الماضى . وبناء على هذا التفسير نجد أن وحدة الحصان تتعارض فى حدة مع الوجدتين السابقتين (الذئب ، الليل) ، وتتعارض كذلك مع الوحدات فى الحركة الأولى ، وهى الوحدات التى تشير إلى حدوث حركة ما بذكر فعل فى صيغة الماضى . أما الوحدة الأخرى الوحيدة التى تقدم ، وهذا مهم ، عن طريق فعل فى صيغة المضارع ، فهى وحدة السيل ، (كما هو واضح فى البيت رقم ٧١) . وأما صيغة المضارع (فى البيت رقم ٥٣) فتبدو فى موقع فاصل ، عندما نشاهد تطور صورة الحصان إلى مطلق خارج إطار الزمن . وتبدأ الأبيات التالية بفيض غزير يتراوح بين التعتوت والجمال الاسمية ، أو أفعال فى صيغة الزمن المضارع والإزمنى . وتوضح القائمة التالية طبيعة الوحدات اللغوية :

#### البيت

- ٥٤ مكر مفر مقبل مدبر  
كجلمود صخر  
٥٥ كميت يزل . . .  
٥٦ على الذليل جياش  
كان اهترامه . . . غلى مرجل  
٥٧ مسح  
٥٨ يزل . . ويلوى  
٥٩ درير  
٦٠ له أبطلا ظمى (وأربع جل مماثلة)

ثم في قوله :

وعلى البُلبُل جِشَّاشٌ كَأَنَّ اهْتِزَازَهُ  
إذا جشَّاش فيه خُمَيْهُ عَلَيَّ مِرْجَلٍ

وأخيرا كما في النعت «مِسْحٌ» المشتق من المطر الغزير .

هكذا يقيم زمن الحصان توازنا مع زمن الليل وزمن الذئب ، فيمحو صور الإحساس بالخسران والخواء ؛ وهي الأحاسيس التي خلقها زمن الذئب في الحركة الثانية . إن قوى التوازن تتولد ، حتى هذا الموضع من القصيدة ، عن عالم الحيوان ، في حين أن الطبيعة لم تقم بعد بمهمتها على نحو يؤدي إلى نقض تأثير صورة الطبيعة في وحدة الليل . ولكن ذلك سيجد في الحال ، عندما تبدأ وحدة السيل في اقتحام جسد القصيدة .

#### ٨ - ٤

لقد حظيت وحدة زمن السيل منذ القدم بالإعجاب لما تشتمل عليه من سحر وجمال . ولكن هذا الإعجاب ظل ، لسوء الحظ ، يميز كل عن القصيدة . ومن المحتمل أن يعزى سحر هذا الجزء من القصيدة لا إلى طبيعة وحدة السيل كوحدة مستقلة ، ولكنه يعزى إلى دورها البنيوي في القصيدة . ولعل وحدة السيل تتيح ، على مستوى اللاوعي ، تفجير قوى خفية ، وجوهرية ، هي قوى وحشية ، وبدائية ، وجنسية ، يعدل تفجيرها مسار القصيدة ، ويضيف إليها مغزى جديدا عن طريق التفاعل مع الوحدات التكوينية الأخرى في القصيدة .

وفي ضوء ما ذكرت الآن لا تصبح الوحدة التكوينية المشتملة على السيل موضوعا محيرا في القصيدة الشقية . ولقد أشار عدد من الباحثين ، منهم آربري ، على سبيل المثال ، إلى النهاية المفاجئة للقصيدة : ولكن النهاية ، في حقيقة الأمر ، غير مفاجئة ، وهي أيضا لازمة لبناء القصيدة نفسها . إنها طبيعية في إطار رؤية الواقع المتجسد في القصيدة ، مثلها في ذلك مثل حقيقة أن وحدة الاطلال هي الوحدة التكوينية الأولى في القصيدة . بعبارة أخرى نقول إن بنية القصيدة بنية غير معكوسة ؛ وكذلك فإن بنية الحركة الأولى وبنية الحركة الثانية غير معكوستين . ومع ذلك فإن عدم الانعكاس ليس خاصية للقصيدة بوصفها حكاية ، أو بوصفها تابعا سرديا أو أسطورة . إنها خاصية للقصيدة تتيح تجسيد رؤى ذاتية شديدة الخصوصية للواقع . رؤى يا إنسان وعلاقتك ظروفه في مواجهة الزمن والموت وهشاشة الحياة والعلاقات الإنسانية .

ويمكن بلورة وظيفة وحدة السيل بصورة أكمل عن طريق تحليل بنائها الداخلي . إن السيل يقتحم القصيدة بطريقة غامضة الطريقة التي قدم بها الحصان ، الذي يظهر في لحظة سكون ويوصف بأنه «قيد الأوابد هيكل» ويبدو الأمر كما لو كان الثبات أو السكون عند هذه النقطة ، حتى لو كان الثبات المجدد للنشاط والحيوية في صورتها المطلقة وقد تشكلت على هيئة تمثال عظيم الهيكل ، سوف يوهن من القوة العارمة للحياة التي يستحضرها الشاعر . إننا نستطيع ، بحق ، أن نرى أوجه تشابه عدة بين «أصاح ترى برقاً» في وحدة السيل وصورة الحصان الذي يومض فجأة مثل البرق عبر الأفق وكأنه ذلك الحصان الأسطوري المنجح عند الأشوريين . إن البرق يومض في حين ينادى الشاعر رفاته كي يشاهدوا قوته السحرية وهي تشق طبقات السحب ، ويقدم البرق في صورة أخضاد فيبدو كأنه «كَلَمْعُ الْيَنِينِ فِي خَيْ مُكَلَّلٍ» . وتعد هذه الصورة واحدة من أروع الصور في القصيدة ، وربما في الشعر الجاهل قاطبة . إن الغياب الواضح للتراسل بين حركة اليدنين ويومض البرق يولد فجوة دلالية لا يمكن عبورها إلا عن طريق افتراض وجود بعد أسطوري للصورة . إن اليدنين تظهران ضخامة غير عادية ، وهما تنتميان إلى مخلوق ليس من عالم البشر . ويزيد التركيب النحوي الغامض للجملة من اتساع هذه الفجوة . فهل تتعلق «في خَيْ مُكَلَّلٍ» بالأبدى أو بومض البرق ؟ وكيف نستطيع أن نقرر ما إذا كانت ترتبط بالأولى أو بالثانية ، إلا عن طريق الإشارة إلى المعايير التقليدية الخالصة ؟ ولو رفضنا مثل هذه المعايير لتعين علينا أن نقبل العبارة كأم يتعلق بتلك الأبدى التي ترفرف في الأفق . ومن ناحية أخرى نجد أن البعد الشعائري للسيل يتصاعد في البيت التالي ، فيرتبط البرق بمصاييح الراهب الذي يحافظ على ذبالتها مغموسة في الزيت كي تظل منيرة إلى الأبد . من المهم أن نقول إن كلتا الصورتين في صيغة المضارع ؛ ومثلما حدث في وحدة الحصان ، تنتقل الأبيات التالية إلى صيغة الماضي لتصور القوة الوحشية الجارفة للسيل ، وذلك قبل الانتقال مرة أخرى ، في آخر بيتين من القصيدة ، إلى الجمل الاسمية . وتؤكد صيغة الفعل في الماضي حقيقة السيل الغامرة (وهو أسلوب استخدمه القرآن الكريم في وصف يوم القيامة ، فاستخدم أفعالا تعود إلى مراجع حقيقية ماضية<sup>(١٧)</sup> . وبناء على ما ذكرنا نستطيع أن نغزل استخدام صيغة الماضي بوصفها خاصية بنيوية في الحركة الثانية ، بسبب قيامها بوظيفة محددة تتعلق بتصعيد لحظة الكثافة على المستويين البصري والخيالي . فالسيل غامر وشامل ؛ وهو يصل إلى كل شيء وكل مكان . ويبدو العالم كله وكأن السيل قد اجتاحه ، وهو يتحرك أفقيا ورأسيا . وتتسلق السحب قمم

يُصْعَدُ هذين العنصرين ويؤكد غلبة الحيوية على كل شيء آخر  
عند الصخر . إن الصخر وحده يبقى صلباً وخالداً .

يلقى السيل أيضاً بإشعاعاته إلى الوراء على الوحدة الأولى في  
القصيدة ، ليس على المستوى الدلالي ولكن على مستوى آخر .  
إنه يخلق قوة توازن للحيوية العارمة وللقوة الجوهرية التي تحتاج  
السكون والحواء في الحركة الأولى . إن السيل لا يخلق توازناً مع  
الحركة الأولى وحدها ولكنه يطمس أثرها تماماً ، مؤكداً غلبة  
الحدة سواء كان باعثها الحركة أو الحواس ؛ فالحدة هي القوة  
القادرة على مجاوزة هشاشة الحياة وانقضاء الزمن ، وقادرة على  
خلق البقاء والفرح والمعنى في عالم أفسده الموت والتغير وتعرض  
الأشياء كلها للزوال .

والسيل ، بالإضافة إلى ذلك كله ، يلقي بإشعاعاته إلى الوراء  
على حركة المرأة حيث يلوح ذلك المخلوق الذي يمنح الخصب  
عقياً في القصيدة الشبقية ، ولكن الطبيعة ، مانحة الخصب  
الأزلية ، ليست هكذا إذ يأتي المطر ليولد الخصب في جسد  
الطبيعة التي تبدو تحولاً للمرأة تستعده به نعمة الخصب التي فقدتها  
تلك المخلوقة .

## ٩

### خلق الثوابت

سوف أقوم الآن بفحص موجز لواحدة من الخصائص  
الأساسية المحيرة في الشعر الجاهل كله ، وهي خاصية مهمة  
كذلك بالنسبة للقصيدة الشبقية . سوف أطلق على هذه  
الخاصية : «خلق الثوابت» وسأقوم بارتداد مبدئي لطبيعتها .

نجد في القصيدة الشبقية أن وحدتي «بيضة خدر» و«الحصان»  
التكوينيّتان لهما نوعية محيرة ، وهي التي أشرنا إليها من قبل . إن  
كلّاً من هاتين الوحدتين تطمح إلى تقديم الحيوية والعرافة في  
صورتهما المطلقة . وتحكي الأولى قصة مغامرة تتضمن امرأة تعد  
تجسيدا كاملاً للحافز الشبقي ؛ أما الثانية فتحوي على حيوان  
يصور على أنه تجسيد مطلق للحيوية والعرافة على المستوى  
الفيزيائي . ومع هذا فإن كلّاً من أسنودتين المكونتين تبدو  
منقسمة إلى نصفين قد يظهران متناقضين . نصف تتخلله  
الحيوية ، وصور الحركة والحياة ، على حين يسيطر السكون على  
النصف الآخر ، سواء من حيث دلالة أو من حيث دلالة على  
مستوى طبيعة عناصره اللغوية وبنيته . وتظهر المرأة بعد البيت  
رقم (٣٠) لتتحد في كيان أبدي لا ينشئ عنه حياة على الإطلاق  
أو نشاط . وتتصف الصور المستخدمة لتصور جمالها بالسكون

الجلال ، وتطلق العنان للمطر المتون الذي يحتاج كل شيء في  
طريقه ، سواء كان مظهراً من مظاهر الطبيعة أو حياة الحيوان أو  
شيء من صنع الإنسان . إن الحيوانات المرتبطة بالجلال ، والتي  
تسكن قممها ، تضطر إلى الحيوط من فوق هذه القمم ، تماماً كما  
كانت عنزة تضطر للزول من فوق ظهر راحلتها . لقد تحطمت  
النازل ، وما عاد من شيء سوى الصخور ، وهي عناصر الفناء  
والثبات في صورة الليل .

لقد تحولت الجبال إلى رجال شائخين تقتلعهم قوة السيل في  
حين تبدو قمم الجبال والمياه تحوطها قبل أن يهبط السيل إلى قيعان  
الصحراء مثل عمود حلزوني (هل هورمز على الذكورة ؟) . ومن  
الغريب أن يكون حركة السيل إيقاع التلاحم الجنسي ، إنه  
يومض كالرغبة قبل أن يرتعد بسببها جسد الرجل وجسد المرأة ثم  
يرتفع إلى ذروة ، ثم ينحدر بعدها هابطاً ومضاعفاً الحركة كما  
يمجد لحظة التلاحم الجنسي . والمدهش أن النقطة التي يستقر  
عندها السيل تسمى «صحراء الغيبط» ؛ والغيبط هي الكلمة  
نفسها التي استخدمت لوصف الإيقاع المتماثل للجمل عندما  
ركب الشاعر خلف عنزة . أما السيل فيستقر كما يستقر التاجر  
البيعي ببضاعته المزرقة . وتجسد الألوان ومضة الذروة الجنسية  
عندما تغلر الطيور في ساء مفتوحة وهي تغني بفرح هائل كما لو  
كانت سكري بخمور معتقة . هكذا تكون ذروة التلاحم  
الجنسي : لحظة صفاء كل أوشوشة تمل ونغم ، ولحظة احتفاء  
بالسلام والانسجام في مملكة الجسد .

تبدو الصورة الأخيرة في القصيدة محيرة ولكنها قد تكون مظهراً  
آخر لقوة الحافز الجنسي والحيوية الطبيعية . إن السباح يحتاجها  
السيل وقد غرقت مثل أنابيب العنصل (البصل البري) . كذلك  
تحتاج الإنسان حدة لحظة الجنس والحيوية وتجرده من كل وعي  
ومن طبيعته الخاصة وربوابه كلها وعاداته التقليدية ، وتجعله  
طافياً على الماء مثل أنابيب البصل البري . هكذا يظهر كل شيء  
خاوياً ما بعد انقضاء لحظة التلاحم الجنسي ، فالأنابيب عروق  
نباتات مرة المذاق . إنها مستنومة ثانية عندما يعود كل شيء إلى  
طبيعته العادية . وتبدأ الدورة من جديد فالعروق تحتوي على  
جوهرة هذه الدورة .

تلقي وحدة السيل بإشعاعاتها إلى الوراء على الوحدات  
الأخرى في القصيدة مكونة بنية معقدة للغاية . إن وحدة الحصان  
تهدد للسيل ، وفي وصف الحصان «كجلمود صخر حطه السيل»  
نجد أن الصخرة والسيل عنصران أساسيان في القصيدة .  
الصخر خلود والسيل حيوية وهما قطبا وجود الشاعر . السيل يأتي



اللاحركة لأن كل حركة حياة ، ولذلك فإنها تحمل بذور الموت (قارن هذا بالرحلة في القصيدة المفتاح) . إننا نستطيع أن نقول إن تحويل الأشياء إلى حجر يعد واحداً من أهم التحولات وأكثرها تأثيراً في خلق الحياة ونجسيد القوة القادرة على إنكار حتمية الموت في الشعر الجاهلي ؛ ومن ثم فإننا نجد الأحجار تنصب في لحظة الموت (مثل الأحجار المقامة فوق قبر صخر في رابية الخنساء في رثاء أخيها ، والأحجار فوق القبر في معلقة طرفة أمثلة رائعة لما نقول) . إن التحجر بوصفه تمجيذا لبناء الثواب يظهر في أشكال طبيعية أخرى مثل الصخور والجبال ؛ فوصف الجمل ، على سبيل المثال ، يتردد بكثرة في الشعر الجاهلي ، والجمل له هيئة الجبل . ومن خير الأمثلة على هذا تلك الصورة التي أبدعها أبو ذؤاد الإيادي :

إيلى الإبل لا يحوزها الرا  
عون مع العدى عليها السدام  
فيذا أقبلت تقول أكام  
مشرفات فوق الأكام أكام<sup>(١٨)</sup>

وكذلك يعد الوصف المستقصى للناقة في معلقة طرفة ، وما يحفل به من صور الحجر نموذجاً مثالياً على هذه الظاهرة التي نناقشها . إن طرفة إذ تصور ناقته «كفنترة الرومي» يجعل منها قوساً ثابتاً يغالب الزمن والموت . ويكثر ظهور الثوابت كلها لجأ الشاعر إلى تصوير طبيعة الحياة المشقة كما تتجسد في وحدة الأطلال . إننا غالباً ما نرى صور أشجار ضخمة تظهر عن بعد عندما يبدأ رحيل الحبيبة . ونجد عند ليبي مظهراً رائعاً لهذه الظاهرة نفسها حين يصور الناقة كصخر ، ثم يظهر الشجر في الحال وسط السراب ووسط العتمة التي تغلف الواقع ونجسد زواله .

إن الشاعر عندما يدفع بصور المرأة والحصان لتتقحم القصيدة الشبكية بوصفها رموزاً للقوة والحياة ، وحدة الإشارة ، ثم ما يلبث أن يجمدهما في صور ساكنة ، يكون ذلك منه محاولة مستميتة لبناء ثوابت مجاوزة لحدود الزمن ومجمدة له . إن الشاعر ، في حقيقة الأمر ، يكتنه بعدين جوهريين من أبعاد هذين الكائنين هما حيويتهما وطبيعتهما الأبدية الثابتة . وبهذا يكون قد أقام منهما رموزاً مطلقة لا هو سرمدى ونجسد للحياة وللكمال والخفاقات الباقية خارج الزمن فلا تكون عرضة لقوى التغيير ، فكل ما هو مطلق هو ، تحديداً ، أبدي. أما النسي فهو وحده خاضع للزمن .

إن الشاعر بتصويره المرأة والحصان على أنهما من الثوابت

(شجر النخيل ، مرآة ، غزال لا يتحرك ، نباتات ، مصباح ، بيضة نعام) ؛ أما الحصان فهو مجعد في صيغ لغوية لا توحى بالحركة والحياة بل بالسكون واللازمنية . أهله تناقضات أم من الممكن تفسيرها بمصطلحات أخرى ؟

نجد في وصف حالة السكون لدى المرأة والحصان أن كلمة لازمي أو أبدي قد استعملت في الحالتين . وفي الحقيقة هذه الكلمة هي المفتاح في كلتا هاتين وحدتين التكوينيتين ، فالحالة المسيطرة ليست السكون ولكنها اللازم ؛ إذ يتحول كيان ما إلى لازم مطلقاً منتقلاً في مواضع معينة من القصيدة بوصفه ثابتاً لا يهزه الزمن أو يحطمه . ويتحول المرأة والحصان إلى ثابتين بمتحان موضعين مركزيين في القصيدة . يظهر الموضع الأول في الأبيات (٣٠ - ٤١) ويحتل مركز القصيدة ، بينما يحتل الموضع الثاني قلب الحركة الثانية في القصيدة ويظهر في الأبيات (٥٣ - ٧٠) .

ويشكل بناء الثابت الأول ، وهو المرأة ، القوة الرئيسية التي تحدث توازنًا مضاداً للعلاقات المشقة الموصوفة في الحركة السابقة في القصيدة . أما بناء الثابت الثاني وهو الحصان فيشكل قوة توازن للوحدتين السابقتين وهما وحدة الليل ، ووحدة الذئب . وهكذا يكون بناء الثوابت تحليلاً اتخذاً للحنين اليأس الذي يتوق إلى إيقاف هشاشة حياة الإنسان ، أو العلاقات الإنسانية ، وعبث ما يقوم به الإنسان من سعى وجهد . إن التحقق من أن مرور الزمن حتمي ، وأن كل ظاهرة في الوجود تسكنها الحياة إنما هي زائلة ومعرضة للتغير ، وأنه لا شيء باق إلا المرجودات الصلبة في الطبيعة ، وهي المرجودات التي لا تحمل داخلها بذرة الحياة . وقد ولّد مرور الزمن في اللاوعي (بل ربما في الوعي) عند الشاعر الجاهلي رغبة حارقة لتجميد الزمن ، وتثبيت ليصبح له حضور لا ينقضي أبداً . هذه الشهوة اللازمية توضح تلك الصور الأخاذة مثل صورة الشُّنْفَرِي حين يصف السقف فوق رأسه ورأس محبوبته لحظة تبادل الحب فيقول :

فَئِنَّمَا ، كَأَنَّ الْبَيْتَ ، حُجْرَ نَوَافَا  
بِرِيحَانَةٍ ، رَحَتْ عِشَاءً ، وَطَلَّتْ

إن الصورة المحورية هنا تدور حول كلمة «حُجْرَ» (وتعني تحول إلى حجر/صار متحجراً) ففي لحظة النشوة يبدو الزمن أبدياً وسرمدياً إذ يهزمه الحبيبان متجاوزين طبيعته الزائلة . ولا تتسم هذه المجاوزة بسمات التجربة الصوفية ، وإنما يتولد عنها رؤية للواقع كشئ ثابت يتحول إلى صخر أو حجر . إن هذا التحول إلى حجر ، هذه الصخرية هي الرمز المطلق لا هو سرمدى ومجاور للزمن وللالام المبرح ولحتمية التغير ؛ ولكن التحجر يعني

الأساسية في الجداول التالية في طبقتين إحداهما تمثل الحيوية ،  
والثانية ( بالخط الأسود ) تمثل السكون . وتقع وحدة الحصان  
كلها بين قطبي هذه المعارضة التي تحتل مواضع متماثلة ( البيتان  
٥٣ - ٥٤ يمثلان صورة الحيوية ، أما البيتان ٦٩ - ٧٠ فيمثلان  
صورة السكون واللازمية ) .

#### حيوية - حركة

البيت	
٥٣	أغتنى بمنجرد قيد الأوابد
٥٣	قيد الأوابد هيكل
٥٤	مكر مفر مقبل مدبر معا
٥٤	مكر مفر
٥٤	كجلمود صخر حطه السيل من عل
٥٥	كميت
٥٥	يزل اللبد . . . كزالت الصفواء بالمتنزل
٥٦	على الذليل جياش كان اهترامه
	إذا جاش فيه حميه على مرجل
٥٧	مسح
٥٧	مسح
٥٨	يزل الغلام الخفت عن صهواته
٥٨	ويولى بأثواب العنيف الثقل
٥٩	دوير
٥٩	دوير كخذروف الوليد
٦٠	له أبطال ظي
	له ساقا نعامه
	تقريب تنفل
٦١	ضليح . . . سد فرجه بضاف
٦١	كان سراته قائما مذاك عروس أو صلاية حنظل
٦٣	كان دماء الهاديات . . . عصارة حناء
٦٤	فمن لنا سرب كأن نجاه عذارى دوار
٦٤	كان نجاه عذارى دوار
٦٥	فأدبرن
	كالجزع المقصل بينه
٦٦	فالحقه بالهاديات
٦٦	جواهرها في صرة لم تزيل
٦٧	فماضى عداءة
٦٧	ولم يتضح بماء فيفسل
٦٨	فظل طهاة اللحم
٦٨	فظل طهاة اللحم
٦٩	ورحنا
	يكاد الطرف . . تسهل

اللازمية يؤكد ، في الوقت نفسه ، الطبيعة الأبدية للقوى التي  
يجسدها . إنه يؤكد أبدية الحافظ الجنسي ، ومثله المرأة ،  
والكثافة الشعورية التي تتولد عن البحث المغامر لإشباع هذا  
الحافظ ؛ أما بالنسبة للحصان فإنه يؤكد لازمنية الحيوية والنشاط  
والإثارة التي تتولد عنه خصوصا في مشهد الصيد . ويؤكد  
الشاعر ما هو أهم من ذلك إذ يقيم تفاعلا بين المرأة والحصان  
فيجعل أحدهما يلقي بضوئه على الآخر بصورة يتم فيها انصهار  
النشاط العارم والحيوية المتدفقة وطقوس المغامرة مع الحافظ  
الجنسي . وهكذا تشع الكلمات في وحدة الحصان بإشعاعات  
الجنس والبلح عن إشباع هذا الدافع . إن الحصان المغطى  
بالدم يتدفع وسط مجموعة من العذارى يلبسن « ملاء مذيل » ،  
ويتدفع كذلك بين بفرقة وذكرها ، فيفصلهما ، ويظل حتى النهاية  
منتصبا بقوة وعلى أهبة الاستعداد لحركة جياشة تبدأ من جديد .

#### ١٠-

لقد أشرنا من قبل إلى انصهار الحيوية والسكون ، في صورة  
الحصان . وسنطور الآن هذه الملاحظة فنقدم تحليلا مفصلا للبيتية  
في وحدة الحصان .

تتكامل صورة الحصان في سبعة عشر بيتا تعد من بين أروع  
الآيات في الشعر الجاهلي . وترجع روعتها الشعرية إلى أسباب  
يظهر أولا في الوظيفة البيئية للصورة التي تطورها الآيات في  
القصيد الشبقية ، ويرجع ثانيها ، إلى خصائصها البيئية .  
وتظهر خصيصه منها في التداخل بين حركتين سيمفونيتين  
متجاوئتين على نحو شديد الرفاهة لكنه يكشف في الوقت نفسه  
عن تشابه بالغ التعقيد . إن الحصان ، كما قدمت فيها سبق  
يظهر ، في القصيدة الشبقية ، بوصفه شيئا ثابتا ، وهو ، بسبب  
كماله وكونه رمزا مطلقا ، يستطيع تجاوز المشاشة والزمن .  
يظهر الحصان كذلك مجسدا قوة ونشاطا وحيوية هائلة هي قوة  
للسكون والموت ، ويحقق ( عن طريق طاقته المتفجرة وإقدامه  
على المغامرة ) ذروة الحدة العاطفية والحسية . وهكذا يجسد  
الحصان نوعا من التضاد الثنائي ، ويقدم ثنائية تكاد تكون  
تناقضا ؛ إذ تحوى في الوقت نفسه على هذين الرزمين مجتمعين .  
إن الحضور المتزامن للجانين في هذه الثنائية يتمثل بصورة أخاذة  
في التفاعل وفي الظهور الذي يكاد يكون متزامنا للوحدات  
الأساسية المشكلة للمعنى في الآيات التي تؤلف وحدة الحصان .  
ويدلا من تقسيم الوحدة إلى طبقتين ؛ إحداهما تطور جانب  
الحيوية ، والأخرى تصور جانب القوة والصلابة واللازمية ،  
فإن القصيدة الشبقية تسمح لكل جانب بأن يشع من خلال  
الأخر ، عن طريق تبادل التعارضات التي تحول دون تشكل  
صورة ساكنة للحصان . يتضح ما نقول في ترتيب الوحدات

الحصان بمقابلتها بوحدة (بيضة خدر) وهي التي تصعد اللحظة الحسية من خلال المغامرة والمخاطرة واحتمال وقوع الموت وتشكل تمثالا للجمال مطلقا . إن الجانب الأول سردى خالص يصف بإيجاز كيف استطاع الشاعر أن يخرج المرأة من خيمتها . أما الجانب الثاني فهو مركز الاهتمام في الوحدة ويشغل معظمها . وتنكس طبيعة الوحدة في الفصل الحاد بين عناصر لغوية تصف الحركة وعناصر أخرى تصف السكون واللازمنية في الحركة ذاتها وفي صورة التمثال . ويوضح الجدول الآتي هذه الجوانب في بنية الوحدة :



٧٠ فبات عليه سرجه ولجامه

وبات يبعث قاتبا غير مرسل

سكون - صلاية

يتحقق الامتزاج بين الحيوية والسكون (أو الصلاية) على مستويات أخرى ، اثنان منها هما :

١ - مستوى بنية الخصائص : وهذه تصل إلى رهاقتها القصوى في البيت الذي يتوسط القصيدة وهو البيت رقم (٦٠) وتظهر في تماثل تركيب الجمل الاسمية الأربع في البيت (هناك وحدة واحدة فحسب ، هي كيان متجانس متكامل) لكن الجملتين الأولين اللتين تشغلان الشطر الأول تركزان على الخصائص الجسدية ، اليبدين والرجلين . أما الجملتان الأخريان (وهما في الشطر الثاني) فتركزان على خصيصة الحركة (أساسا وظيفة اليبدين والرجلين) . وعلى ذلك فبناء البيت يظهر على النحو التالي :

سكون (صلاية) له إبطا ظني

له ساقا نعامة

حركة (حيوية) له إرخاء سرحان

له تقريب تنفل

إن الامتزاج الكامل والتوازن المتحقق في هذا البيت يمكن أن يفسر ما حظي به من إعجاب شراح الشعر العربي بصرف النظر عن حقيقة أنهم أرجعوا جمال هذا البيت إلى ملمح سطحي حين قالوا إن امرأ القيس قارن أربعة أشياء بأربعة أشياء أخرى بتركيز وكثافة ملحوظتين .

٢ - مستوى لغوي خالص يرتبط بطبيعة اشتقاق الكلمات ، وهنا يتألق امرؤ القيس في استخدامه النعوت الثرية (مكر ، مفر ، مسح ، درير) . يشير المضمون الدلالي للنعوت الثلاثة الأولى إلى الحركة والسرعة ، ولكن شكلها يوحي بالصلابة والسكون ، وذلك عن طريق بنائها ذاته (تتحول صيغة المبالغة في اسم الفاعل وأصلها على وزن مفعول إلى صفة ، وتدل الصفات كلها على الدعوة من حيث هي خاصة) . وفي قوله «درير» نشاهد تألقا تامالا ، إذ يوحي البناء الاشتقاقي بوجود صلاية مطلقة ، أما المضمون الدلالي فيوحي بسرعة وحيوية مطلقتين . ويظهر هذا التنحي التقني في استخدام التعارضات الكامنة في الخصائص اللغوية للكلمات منذ مطلع وحدة الحصان في تلك الصورة المشعة «قيد الأوابد» وهي الصورة التي نال بها الشاعر ثناء وإعجابا فائقا على امتداد تاريخ الثقافة العربية .

- ١١ -

ويمكن توضيح الطبيعة المزدوجة للنسيج المتداخل في وحدة

على جملة من النوع المقابل ، ولكن هذا يحدث مرتين فقط ، وكذلك في حالة وجود (واو رب) مع فعل الأمر كجملة ثانية ، في هذه الحالة يظهر في البيت القافية الداخلية أو ما يسمى بالتصريع (إذا وقع في البيت الأول من القصيدة) وتكون القافية الداخلية ، بناء على هذا ، خاصة بنوية تحدث عندما يفقد نوعا الجملة المولدان لبنية القصيدة استقلالها ، فيصبح أحدهما جملة فرعية للآخر . وتظهر القافية الداخلية في البيت رقم (١) حيث تظهر عادة بكثرة وحيث يولد فعل الأمر (قفا) الجملة النواة ، ثم تظهر مرة أخرى في البيت رقم (١٩) وتتولد عن المنادى / الأمر ، في سياق جملة تتولد من (واو رب) في البيت رقم (١٨) . ولا تظهر القافية الداخلية مرة أخرى حتى البيت رقم (٤٦) حيث تقع في موضع مماثل : نداء وأمر في نطاق (واو رب) في البيت رقم (٤٥) . إن وجود صيغ للمنادى في القصيدة لا يتبعها قافية داخلية يدعم ، في حقيقة الأمر ، تفسير الظاهرة التي ناقشها هنا ، وهي أن المنادى في هذه المواضع لا يكون متبوعا بأمر ولا يقع في نطاق وحدة تكوينية تتولد عن (واو رب) . ويشكل البيت رقم (٧١) مثالا واضحا ، فللمنادى يولد وحدة جديدة ولا يعد جزءا من وحدة (واو رب) . أما وجود شيء قريب من القافية الداخلية في البيت رقم (٢٠) ، وبصفة خاصة «قاتل/يفعل» فإنه لا يضعف من التفسير الذي تقدمه هنا ، فمن ناحية لا تشكل هذه الكلمات قافية داخلية بالمعنى الدقيق (وقاتل، لا تقبل على إنما قافية في القصيدة بسبب حركتها الطويلة) ومن ناحية أخرى ، تقع في نطاق (واو رب) وتشتمل على منادى في شكل أنا/أنت ، بمعنى غاطية الآخر . ولابد من أن نؤكد أن تقسيم القصيدة إلى أقسام تتطابق مع الأمان التي تظهر فيها القافية الداخلية سوف يؤدي إلى خلق عمل لا معنى له ، ولكن القافية الداخلية تتولد ، كما أكدنا فيما سبق ، عن طريق تداخل نوع من أنواع الجملة النواة مع جملة أخرى ، ومن ثم تشكل جزءا من جملة تقع بدايتها قبل البيت الذي تظهر فيه القافية الداخلية ، وبناء على ذلك يتعذر وجود تقسيم دلالي على امتداد الأبيات التي تظهر فيها القافية الداخلية . ومن ناحية أخرى ، توجد وحدات مثل وحدات الذئب ، والحصان ، والسيل ، وهي لا تتضمن قافية داخلية على الرغم من أنها من الناحية الدلالية وحدات تكوينية مستقلة ، ومن ثم ، نظريا ، يمكن فصلها وحذفها من القصيدة . والنتيجة التي نخلص إليها هي أن النظرية التي تقول إن القافية الداخلية هي خاصة البيت الأول للقصيدة الجاهلية نظرية غير صحيحة . وافترض أن القصيدة تتألف من مقطوعات شعرية مستقلة ، وصلت بعضها إلى بعض عن طريق النقل الشفهي وشكلت القصيدة في وقت لاحق هو افترض غير صحيح كذلك .

وتنتهي الجملة بمقولة مفتوحة ، هي في الحقيقة ملاحظة وصفية أخرى ، دون عودة إلى عنصر الحكاية . وتشير الجملة بوضوح إلى زجل يملأ بولو في مثال امرأة . ونكتسب المواضع المعيرة هنا بكلمة «تحول» أهمية خاصة لأنها توضح التطور النحوي للوحدة ؛ إذ يظهر البيت الذي ينتهي بتركيبة نحوية كما لو كان يوحي بأنه بداية البيت التالي . (قارن بالبناء النحوي في وحدة الحصان) وسوف يوضح جدول هذه الوحدة التراسل الوثيق إلى جانب الاختلافات بين الوحدتين .

- ١٢ -

تتولد بنية القصيدة الشبقية على المستوى الشكل على طريق ثابتين لغويين يشكلان تعارضا ثنائيا يظهر في الأمر (أو النداء) والأداة : (واو رب) وتعني دعوة للقيام بفعل ، أو فعل تم القيام به من قبل وأصبح ذكرى . يتضمن الأمر والنداء ثنائية أنا/الآخر على حين تشكل (واو رب) العام في مقابل الخاص . وتتولد الحركة عندما يستعمل الشاعر أحد هذين العنصرين الشكليين للبناء . ويمكن وصف القصيدة على أنها سلسلة من الوظائف تأخذ الترتيب التالي :

- ١ - فعل أمر (في الأبيات ١ - ٩ في صيغة المثني)
- ٢ - واو رب (على الرغم من أن «رب» تقع هنا بدل «عل» أكثر من كونها «واو» (ذكر الرواة أن هذه المواضع الثلاثة تشير إلى هذه الحادثة التاريخية نفسها ، أما القصيدة نفسها فلا تفرض مثل هذا التفسير) .
- ٣ - واو رب (الأبيات ١١ - ١٢)
- ٤ - واو رب (الأبيات ١٣ - ١٧)
- ٥ - واو رب (الأبيات ١٨ - ٢٢ ، ٢٤ - ٤٣)
- ٦ - واو رب (الأبيات ٢٣ - ٤١) (لاحظ أن هذه الواو تحتل قلب القصيدة . وتتولد عنها ، وهذا مهم ، وحدة «بيضة خدر»
- ٧ - واو رب (الأبيات ٤٤ - ٤٨)
- ٨ - واو رب (الأبيات ٤٩ - ٥٠)
- ٩ - واو رب (الأبيات ٥١ - ٥٢)
- ١٠ - واو رب (الأبيات ٥٣ - ٧٠ قبل فعل)
- ١١ - فعل أمر (منادى ، ٧١ - ٨٢ ، في صيغة المفرد)

تقع القصيدة من الناحية اللغوية بين جملتين تتضمنان فعل أمر/منادى ، تكونان الجمل التي تتولد عنها الوحدتان التكوينيتان الأطلاق/السييل . قد تحتوي المادة المكونة لجملة ما



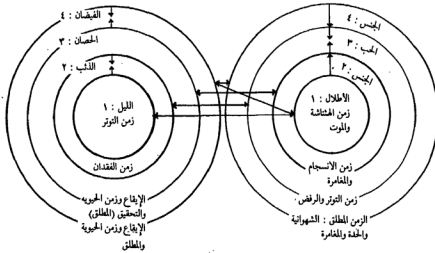
ب ← ج ، ونرى في القصيدة الشقية مظهراً معقداً آخر من مظاهر البنية المفتوحة ، ولكن العلاقات بين شرائحها تختلف عن تلك العلاقات السائدة في القصيدة المفتوحة ، إذ تتحرك البنية المفتوحة هنا بطريقة دائرية ، فيتولد عن كل دائرة دائرة أخرى ، وكما يبدو في النهاية فإننا نفاجاً ببدء سلسلة أخرى من الدوائر ترتبط كل دائرة منها ارتباطاً عمودياً بالدائرة التي تليها ، ولكنها ترتبط أفقياً كذلك بالدائرة التي تتفق معها في الانفجار السابق للدوائر ، وتشكل أحياناً ما يكون أساساً نوعاً من الوحدة التكوينية الكلية . ونستطيع ، نظرياً ، أن نصيف سلسلة أخرى من الدوائر في النهاية ، ولكن ذلك لن يحدث لأن الدائرة الأخيرة لها وظيفة في ارتباطها بما يلي :

١ - الدوائر السابقة عليها في حركتها الخاصة .

٢ - الدائرة الأخيرة في الحركة السابقة .

٣ - الدائرة الأولى في القصيدة .

وهكذا نحصل على الأشكال التالية :

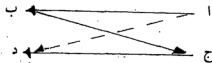


الحركة الثانية

الحركة الأولى

(كل الوحدات تشتمل على الحيوانات والطبيعة)

(كل الوحدات والتقاطعات تشتمل على بشر)



في حين أن جملة (أ) في الحركة الثانية متبوعة بجملة (ب) التي تماثلها . وكلتاها تولد جملتي ج، د، وهما تعارضان مع كل من أ، ب :

المشاهدة والموت ويتجاوزانها ، إلا أنهما يحيطان بالحياة ويتردان إبراز هشاشتها .

وتتخلل هذه المفارقة الضدية القصيدة كلها وتصل إلى نقاطها الدورية في كل موضع فيها حيث تسيطر الحيوية والخلة . إننا نشاهد ظهور الموت ، أو المخاطرة بانتهاك حرمة الآخر ودفعه إلى اتخاذ رد فعل عنيف وذلك في المواضع التالية :

يوم العذارى (عقر المطية) ، يوم عنيزة ، يوم بيضة خدر ، منظر الصيد في وحدة الحصان ، دمار الطبيعة (الأشجار والحياة الحيوانية) والثقافة (المنزل التي يصنعها الإنسان) وأهم من ذلك صورة موت الوحوش - الأسود وجثتها الطافية على مياه السيل ، باعثة على إحساس بالموت والمرارة (صورة) أنايش عنصل . ونجى هذه الصورة في خاتمة القصيدة الشقية .

١٤

لقد خلصت في تحليل للقصيدة المفتاح إلى أن بنية هذه القصيدة تعد بنية مفتوحة ، وقابلت بينها وبين البنية المغلقة ←

وتعمل البنية المفتوحة في الحركة الأولى على النحو التالي :

جملة (أ) تتولد عنها جملة (ب) التي هي عكسها ، وجملة (ب) تقود إلى جملة (ج) التي تتولد عنها (د) وهي عكسها ، ويمكن كذلك أن تكون (أ) تتولد عنها (د) .

يتضح من هذا أن ترتيب الشرائع غير قابل للعكس وهذا على النقيض من الأسطورة . إننا إذا وضعنا ب قبل (أ) أو وضعنا د، قبل أ، فإننا بذلك نشوه المقولة والروية . هذا أمر مهم لأننا يمكن أن نرى مغزى حقيقة أن أ (الاطلال والمرأة) تقع في بداية القصيدة وأن د (السيل) تقع في نهايتها : ونجسد أ، د، بدورهما التعارضات الكلية في القصيدة وبمثلان تعارضاً مفرداً : فالقصيدة تبدأ بالموت وتنتهي بالسيل المأدب من الحيوة والقوى الفيزيائية . أما الأقسام الفرعية الأخرى فتعد مظاهر للتعارض الأساسي المرتب بطريقة مميزة . أو بمعنى أصح يكون التعارض بين أ ود، مظهراً لتعارض أساسي يحتل مركز القصيدة ، ومن ثم تكون أ ود، وحدتين رمزيتين أكثر من كونها مقولات حرفية . ويدعم هذا التفسير التفسير الآخر الذي قدمناه لوحدة الاطلال ووحدة الفخر القبلي في القصيدة المتناح ، ويؤكد تشكل هذه الوحدات من عناصر رمزية وأنها مظاهر لتعارض أكثر جوهرية .

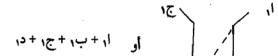
- ١٥ -

#### بنية الصور

ينظم الصور في القصيدة الشبقية نوعان من التعارضات التي تجسد الرؤية الأساسية للقصيدة وتكشف الأبعاد الشخصية إلى جانب الأبعاد الثقافية فيها .

ويجسد أول نوع للصور تعارضاً جذرياً يوجد في الثقافة هو الجفاف/الطراوة ، وسوف أسمى هذا التعارض «إحساس الطراوة» . ويتميز حركة الاطلال ، كما أوضحنا في جدول (١) بغياب الماء والانسياب المذهل للدموع . ولا يبدو أن ظهور هذين الملمحين يجلد محض الصدفة ، إذ إن إحدى الخصائص البنوية للقصيدة هي أن وجود شكل واحد من أشكال الطراوة يؤدي إلى اختفاء الشكل الآخر من الوحدة نفسها (تماماً كما يشكل اثنان من النوع نفسه مثل رجل - رجل ، امرأة - امرأة تعارضات على مستوى العلاقات) وتسيطر الدموع على حركة الاطلال وتؤدي إلى اختفاء المياه منها . ولا يظهر الماء في القصيدة إلا في الوحدات التكوينية التي توجد فيها مظاهر حسية ، أو تحقق جنسي ، أو حيوية (ومن الأمثلة على ذلك وحدات : يصفه خدر ، الحصان ، السيل) وحيثما يظهر المطر تتميز الوحدة بغياب الدموع . فإله إذن يلغى الدموع .

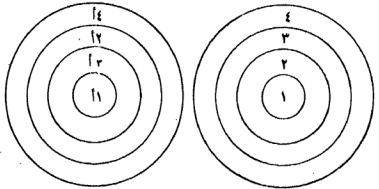
في مقدورنا أن ننظم في جدول واحد وحدات لعدد كبير من قصائد الشعر الجاهلي التي ترتبط بإحساس بالطراوة وتشكل حزماً من العلاقات التي تسمح باستخراج قانون بنوي . ومن الصعب أن نقدم مثل هذا الجدول هنا ، ولذلك فإننا سننقد مقارنة مبدئية بين القصيدة الشبقية والقصيدة المتناح . تتميز القصيدة المتناح



ويمكننا من الناحية اللغوية أن نرى هذه الجمل مرتبة على النحو التالي :

توجد أ ← وكانت هناك ب . وتوجد ج ← وكانت هناك د . وكانت هناك أ ، وب ← وكان هناك (أ وهناك الآن) ج ، د ، ولكن التوافق بين أ وأ ، ب وب ← إلى آخره ليس هو كل شيء : إذ إن صيغتي ج ، د ليستا مثل ج ، د على الرغم من أن د ، قريفة جداً من د ، على حين أن ج ، د ليستا قريفتين . وهذا بسبب أن ج ، د تنتميان إلى الأقطاب المتعارضة في التجربة .

وكان من الأفضل أن يكون الترتيب على النحو التالي :



إن إعادة ترتيب الشرائع فعل ذاتي مميز وهو وظيفة لرؤية القصيدة والدور البنوي الذي خصصه الشاعر لكل حركة من الحركات التكوينية . إن تصعيد التحول في الترتيب إلى ١ ، أ ، ب ، أ يؤكد مقولة القصيدة ، ويجعلها أقل تصالحاً وقدرة على تخفيف التوتر . تظهر لنا هنا كذلك درجة أعلى من درجات الجيشان العاطفي تتجانس وما لاحظناه في القصيدة أول الأمر ، وهو الجيشان العاطفي والقوة ، ويظهران في كلماتها الأولى ، وفي انهماك الدموع في عدد من المواضع . هكذا تتوسط القصيدة الشبقية بين قطبين ، ولكنها تعمل كذلك على تأكيد رؤية للواقع وللإنسان . إن بناء القصيدة نفسه هو مقولتها : وإن وضع ج ، د ، وكذلك ب ، د في الأماكن التي وضعت فيها ليشكل معنى القصيدة .

فتكتسب الحركة التي توحى بها الأبيات طبيعة جنسية . وتظهر الصورة مرة أخرى ، فقدمت الشاعر مع امرأة تلتفت بنصفها الأعلى تاركة جلدتها تحت جسد الشاعر . وتبدأ وحدة «فاطمة» بحادثة تقع فوق قمة كتيب من الرمال . ولكن لا توجد هناك حركة ، لذلك لا يتطور الإحساس الموجي . وعلى حين تبدأ وحدة « بيضة خدر » بصورة الشاعر وهو يلتقي بأمرأة ، مثل بيضة النعام في خدرها ، ويكون غليبا مستمتعا ، فإن وحدة « الليل » تتطور إلى صورة حيوان (جل) : إن الليل يرعى سدلوه ، ويتعطى بصلبه ، ويردف أعجازا يبطأ بها كاهل الشاعر مما يوحي إجماع غامضا بوقوع نوع من الاعتصاب يمثل في تمدد عضلات تلك القوة البدائية على نحو يشتمل على لحظة حسية حادة .

ويقدم الحصان في الوحدة المخصصة له عن طريق عبارات تكاد تحمل دلالات جنسية صريحة ، ويكتسب في مستويات عدة رمز الذكورة . إنه يتحرك كصخرة تندرج على ظهر الأرض يدفعها السيل دفعا . ويشبه الشاعر ملامسة ظهر الحصان بصلابة عروس تترك (ليلة العرس) ويتدفع الحصان وهو مغطى بدم إناث الحيوانات وسط سرب البقر فيفضل الذكور عن الإناث ؛ ولهذا السبب ترمقه العين بإعجاب ولذة حسية . ويظهر الإحساس الموجي في أكثر صورته توجعا في وحدة « السيل » وتولد عبارة « قعدت له » ذات الإشارة التوجعا في وحدة « السيل » حسية لا تنحصر حتى البيت الأخير في القصيدة . إن السيل يعلو ويغدو ويومض ، ثم ينال جامعا مجتاحا لكل شيء ، فيتضجر الشئيد احتفاء بمهرجان الحسية والحيوية والقوة .

أما الصورة الثالثة التي تسيطر على القصيدة الشبقية ، فهي صورة الاختراق ؛ صورة شيء يغور في شيء آخر ، أو شيء يدفع بين شيتين فيفصلهما كلا عن الآخر مُفكلا رمزا واضحا للذكورة، وتظهر هذه الصورة في الوحدات كلها .

إننا نجد في صورة النصل الذي ينفذ إلى جسم الناقة مظهرا من مظاهر هذه الصورة ؛ وكذلك نجد الشاعر يخترق الخدر ، وتكرر الكلمة نفسها مرتين ، المرة الأولى في وحدة «خيزرة» ثم في وحدة «بيضة خدر» . ويستخدم الشاعر الفعل « طرقت » ، في وحدة المرأة المرضع ؛ إنه يصرف المرأة عن وليدها ويشقها إلى شطرين، كل شطر منها على حدة . ويغاطب فاطمة بقوله « فسل ثيابي من ثيابك » ويدعوها إلى أن تقوم بهذه المهمة إذا كانت تنوى قطع علاقتها . إن سهام عينها تضرب في أعشار قلبه ، ويخترق الشاعر أحراسا ومعثرا ، ويفصل ثيابا بينهما ليصل ، إلى المرأة ويأخذها بعيدا . وَمَذَارِيّ(\*) الشعر تفصل غداثه إلى : (مثنى

• مذارى جمع مذارى ، وهو مثل الشوك يصلح به شعر المرأة (البحر)

بأنسياب الماء وتدفق الخصوية في وحدة الأطلال فيها وغياب الدموع عنها . إن وليدها يسائل الأطلال ، ولكنه لا يذرف دموعا . ومن ثم فإن أحد أشكال الطراوة وهو (الماء) يؤدي إلى اختفاء الشكل الآخر وهو (الدموع) . ويتناقض هذا تناقضا مباشرا مع القصيدة الشبقية . ويسمح هذا التناقض لنا بأن نقول إن الماء والدموع يغني أحدهما الآخر بصورة كاملة ؛ ويسمح لنا كذلك بأن نستخرج القانون التالي (الذي تشير فيه العلامة  $\neq$  إلى هذا النفي المتبادل ويرمز حرف R لوحدة الأطلال أو للمعلقة ككل) : في R نجد أن :  $MW \neq MT$ .

إن الإحساس بالطراوة في القصيدة الشبقية أمر له مغزاه على مستوى آخر هو ترتيب ظهوره . وتقع القصيدة ، كما ذكرنا من قبل ، بين قطبين من التعارضات : الأطلال / السيل ، أي الجفاف / الطراوة ، ويمثل كل من القطبين في هذا التعارض درجات قصوى ، فهو إما حصيلة جفاف تام أو سيل (فيضان المياه) . ويتوسط هذا التناقض الكلي ظهور الطراوة في أشكال متوسطة في وحدات القصيدة التي تقع بين الأطلال والسيل . ومما له مغزاه ، أن ظهور الطراوة في هذه الوحدات يتم بصورة غميلة إلى التطور ، وتظهر أول الأمر تلميحا وقيفا في الصور التي تصف الجمال ، والليونة ، ونضارة المرأة (بيضة خدر) وإرتباط هذه الصفات بالخضرة ، والبرودة ، والنباتات والأشجار ، ثم تظهر بعد ذلك وتكون حضورا ملحا وساخنا وفي حالة حركة (غليان) في صورة الحصان ، وتظهر أخيرا قوة عظيمة للحيوية والنشاط ، قوة تجتاح كل شيء ، وتقتلع جذور الأشجار والنباتات ، وتدمر الحيوانات المستأنسة والشرسة معا .

ومن أكثر الأنماط الأخرى للصور التي ذكرناها من قبل حدة وتوجهها حسيا صورة كيان ما يعتل كيانا آخر مشكلا حركة ثقيلة . سوف أسمى هذه الصورة : الإحساس الموجي . وعلى الرغم من أن الصورة في تفاصيلها لا تشتمل على حركة إلا أنها يمكن ببساطة أن تشتمل على التضاد مرتفع / منخفض . يتطور الإحساس الموجي في القصيدة الشبقية بطريقة تدريجية وبطرق تعكس تيقظ الرغبة الجنسية وتطورها حتى تصل إلى القمة ، ثم انحسارها وخمودها . وتبدأ القصيدة بذكرى دار وحيية ولكنها سرعان ما تتقدم الإحساس الموجي في البيت الثاني ، فنجد الرياح تمر على الرمال فتلذذها في حركة أبدية ، وتذكر هذه الحركة ، على مستوى التخيل ، على أنها نسيج تصنعه الرمال ، وتكون محصلة حالة من الوجود يمكن الإشارة إليها بوصفها إيجابية ؛ لأن الرياح تنسج أنساقا جميلة على الرمال وتمتج جاذبيتها الجمالية الخلود ويظهر ذلك عندما نجد أن الرسوم لا تبلى .

ويسيطر الإحساس الموجي على وحدة «عيزرة» كذلك فنجد الشاعر والمرأة يتمايلان سويا على ناقة تماثيل هي الأخرى ؛



الصوتية كلمات كثيرة تفيد التداخل أو التكرار كما في جلجل ، عقتل ، غلغل ، ولكننا نرى هنا العنصر نفسه مكررا )

ويتشكل آخر التعارضات على مستوى الصورة من التضاد بين الإحساس بالملامة ( أو خلق النسق ) في مقابل الإحساس بالخشونة ( أو كسر النسق ) . وسيطر هذا التضاد على وحدة الأطلال . ويظهر في حديق « بيضة خدر » و « السيل » ولكنه ليس ظاهرا كأنواع التضاد الأخرى . ويمكننا الآن أن نقول إن الثنائيات الضدية التي تشكلها صور القصيدة الشبقية تقوم بوظيفة جدلية ؛ فيتوازن الإحساس بالحصار عن طريق الإحساس بالافتراق ، ويتوازن الإحساس بالتداخل عن طريق الإحساس بالانفصال أو الانفصال ، أما الإحساس بالملامة ( أو خلق النسق ) فيتوازن عن طريق الإحساس بالخشونة ( أو كسر النسق ) . وكذلك يحسد الإحساس الموجي التوازن بين متحرك / مرتفع ، وساكن / منخفض ، ويتوازن الإحساس بالجفاف مع الإحساس بالطراوة . ويولد كل إحساس من النوع الأول إحساسا من النوع الثاني يتوازن معه ويصبح مجازا له . وتعد هذه الخاصة في القصيدة الشبقية واحدة من خصائصها البنيوية المميزة .

## ١٥ - ١

هناك جانب آخر من الصور يستحق اهتماما جديا ، ولكننا سنذكره هنا فقط باختصار ، وهو الطبيعة الطقوسية لعدد من الصور التي تثير ارتباطات دينية خالصة أو طقوسا غامضة ولكنها غير دينية . من المهم أن نقول إن مثل هذه الصور تظهر فحسب في الوحدات التي تتراد عالم الحس والحافز الجنسي أو الحيوية ، في حين لا تظهر أية صورة منها في وحدات « الأطلال » أو « فاطمة » أو « الليل » أو « اللذب » وتذعم هذه الملاحظة صحة تفسير القصيدة الذي أوردناه هنا ، لأنه يكشف الرابطة بين الحافز الجنسي والحياة التي تجاوز الموت والزمن . وفيما يلي قائمة بمثل هذه الصور والوحدات التي تقع فيها كل صورة .

- ١ - يوم صالح ( وحدة يوم صالح )
- ٢ - عقرت للعداوى مطيقي ( العذارى )
- ٣ - عن ذى تائم ( المرأة الحامل )
- ٤ - فقالت بين الله ( بيضة خدر )
- ٥ - تضىء الظلام . . . منارة تسمى راهب ( بيضة خدر )
- ٦ - غير الماء غير محمل ( بيضة خدر )
- ٧ - وأد كجوف العبر ( اللذب )
- ٨ - هيكلي [ والهيكلي كذلك اسم معبد النصارى أو الكنيسة ] ( الحصان )

ومرسل . ومصباح الرأب يشق الليل ؛ والصبح يشق الليل كذلك . والشاعر يدخل الوادي مثل اللذب ، ويقطعه بيل على حصانه المظف . والحصان يشق القطيع ويفصل الذكور عن الإناث . والبرق يفصل السحب ، والمصباح ، مرة أخرى ، تشق الليل ، والسيل يفصل قمة الجبل عن بقية .

وتولد الصورة الرابعة التي تسود القصيدة إحساسا بالانغلاق ( أو الحصار ) فنجد شيئا يحيطه أشياء أخرى ، أو شيئا مثبتا لا يمكن إزاحته عن موضع معين . ويمكن الإحساس بالحصار في قلب التجربة ويحدد مجرى القصيدة ؛ فالزمن يحتوي الإنسان ، والموت يحيط به . والذكرى التي تثير الحزن هي ذكرى مكان محاط ومغلق . ويظهر ذلك حتى في بنية الحركتين المشكلتين للقصيدة ، والتي تتميز بأنها بنية دائرية .

ثمة صورة أخرى تتخلل القصيدة يمكن أن نسمي إحساس التداخل ، وتولد عن طريق شيئين ( وأحيانا أكثر من شيئين ) يعملان في اتجاهات مضادة أو يوضمان الواحد حول الآخر خلق تأثير أو كيان موحد . ومن الواضح أن هذه الصور تعكس بطريقة مدهشة جوهر رؤية الحقيقة والزمن والإنسان كما تظهر في القصيدة . وتنقسم الصور التي تتخلل إحساس التداخل إلى نوعين يشكلان تضادا ثانيا هما صور النشاط والشهوة والحياة في ( أ ) وصور الثبات والصلابة في ( ب ) .

## (ب)

- ١ - تسجنها ( جنوب وشمال )
- ٢ - شحم كهذاب الدمقس الفتل
- ٣ - يشق وتغنى شقها
- ٤ - سبل ثياب من ثيابك
- ( معكوس التداخل ، وهو التفكك والانفصال )
- ٥ - مرط مرحل
- ٦ - غصني دومة
- ( عل الرغم من أنها ليست متداخلة تماما )
- ٧ - متى ومرسل
- ٨ - مكر مفر مقبل مدير معا
- ٩ - مغمّ وغول ( مجازا )
- ١٠ - فريز كخزوف الوليد
- ١١ - أمال السليط بالذبال الفتل

( ويلاحظ أنه ، من الناحية اللغوية ، تتضمن الصورة

على حدة ، وثانيها مستوى النظام الإيقاعي في القصيدة كلها .  
ويمثل الانقسام المشار إليه في انقسام الكلمات إلى نوعين .  
في النوع الأول يرد تكرار للمصح صوته يظهر في شكل التضعيف  
(تشديد حرف مثل ججاش) أو تكرار فعل للمصونات  
(الفونيمات) الأساسية في الوحدة اللغوية (فَلْ / فُلْ) على سبيل  
المثال) ، أما النوع الثاني فإنه خال من مثل هذا التكرار . ويمسك  
النوعان مكون إيقاع الحركة في القصيدة من حيث إن أحدهما  
منخفض (ضعيف) والآخر عال (قوى) .

ويسيطر التشديد على القصيدة سيطرة لافتة ، ويظهر في  
كلمات القافية وفي كلمات أخرى في الأبيات ، ولا يدخل في  
التقرير الإحصائي الذي نورد هنا التشديد الذي يقع في الحرف  
الأول لكلمة ما ، نتيجة جعل هذه الكلمة معروفة بـ «ال»  
الشمسية ومثال ذلك (الد - دخول) ، (الش - شمس) . وسوف  
يتم إحصاء كلمات هذا النوع على حدة في مرحلة لاحقة من  
الدراسة .

تتألف القصيدة الشبقية في النسخة التي استخدمناها هنا ،  
من اثنين وثمانين بيتاً . ويتألف كل بيت من عشر كلمات في  
المتوسط . وبينما على هذا يكون لدينا حوالي ٨٢٠ كلمة . ويوجد  
من هذه الكلمات حوالي ١٤٤ كلمة مشددة وهي نسبة عالية بأى  
مقياس . ويتم توزيعها بطريقة لها أهمية خاصة ؛ فنقع ٧٤ كلمة  
منها في الحركة الأولى من القصيدة ، على حين تقع ٧٠ كلمة في  
الحركة الثانية . ونجد داخل الحركة الأولى توزيعاً مدهشاً ؛ إذ  
تقع ١٧ كلمة في وحدة «الأطال» (الأبيات ١ - ٩) وتتضمن  
الموجة المضادة «ألا رب» ٥٧ كلمة موزعة على النحو التالي : ١٣  
كلمة في الحركة الفرعية لـ «يوم صالح» (أبيات ١٠ - ١٧) ،  
و ١٥ كلمة في الحركة الفرعية لـ «فاطمة» (تقع ١٣ كلمة منها قبل  
الوحدة الفرعية التالية ، وتقع الكلمتان الأخيرتان بعد ذلك)  
و ٢٩ كلمة في الحركة الفرعية في «بيضة خدر» . أما في الحركة  
الثانية فيتوزع التشديد على النحو التالي : ١٢ كلمة في وحدة  
الليل ، ٧ كلمات في وحدة الذئب ، ٣٢ كلمة في وحدة  
الحصان ، و ١٩ كلمة في وحدة السيل .

ولا يتواتر التكرار من النوع الثاني بدرجة عالية ولكنه يتواتر  
بدرجة كافية لجذب الاهتمام . ثمة ثمان كلمات يتكرر فيها  
مكونان ، وتظهر منها كلمة واحدة في وحدة «الأطال» وكلمة في  
وحدة «يوم صالح» ، وأربع كلمات في وحدة «بيضة خدر»  
وكلمة في وحدة «الليل» وكلمة في وحدة «السيل» . ونجد كذلك  
نوعاً آخر من أنواع التكرار الصوتي يتمثل في تكرار حرف ،  
ولكن دون ظهور تشديد . مثل «صقيف» و «دريس» . ويمكن  
اعتبار هذا النوع قسماً فرعياً من أقسام التشديد ، يؤدي إلى

- ٩ - سراته . . مذاك عروس ( الحصان )
- ١٠ - دماء الهاديات بنجره ( الحصان )
- ١١ - عذارى دوار في ملاء مذيل ( الحصان )
- ١٢ - كلعم البدين في حبى مكلل ( السيل )
- ١٣ - مصابيح راهب ( السيل )

## ١٥ - ٢

ثمة ملاحظة أخيرة عن بنية الصورة في القصيدة : وهي أن  
الرؤية الشبقية تؤكد طغيانها في القصيدة كلها عن طريق بنائها في  
القصيدة نصاً هادراً للغة الحيوانية في شكل صور تستمد بشكل  
عام من حياة الحيوان ، أو تستمد من حيوانات بعينها بصورة  
واضحة تنفي عن خصص مفصل ، أما الصور المرتبطة بحياة  
الحيوان فتحتاج إلى معالجة أكثر رفاة .

إن مقارنة القصيدة الشبقية بعدد كبير من قصائد الشعر  
الجاهلي تكشف أن القصيدة الشبقية لا تسيطر عليها الصور  
المستمدة من عالم النباتات ، بل تسيطر عليها صور مأخوذة من  
عالم الحيوان . وبعد تصوير المرأة في وحدة « بيضة خدر » مظهرها  
واضحاً لهذه الخاصية في صور القصيدة ويتمثل في الصورتين  
الأساسيتين المشكلتين لإطار الصورة كلها وهما بيضة النعام  
( البيتان ٢٣ - ٤١ ) وتأخذ المرأة فيها بين هاتين الصورتين  
أوصاف طلي وبقرة وحشية وحصان وحيوانات أخرى . في حين  
يأخذ البقر الوحشي ، في مشهد الصيد ، أوصاف المرأة . ويشار  
إلى الطيور في البيت رقم ( ٨١ ) بضمير جمع النسوة « هن »  
ويظهر الملمح نفسه في وصف الأفراس ( البيت ٥٧ ) وفي مواضع  
أخرى تظهر النساء متجاورة مع الحيوانات ( الجمال يحمل هودج  
عنيزة والعذارى يتغذيان على ناقة مذبوحة ) .

إن « صور » الحيوان تشع بالجسسي ، وتتصعد وحدة الطبيعة  
البدائية ، وإيقاع النبض الشبقى ، وتعد هذه العناصر تجسيدا  
حيالاً للرؤية الأساسية في القصيدة الشبقية .

## ١٦

### جوانب من البنية الصوتية

تظهر ضدية المد/الجزر على مستوى البنية الصوتية لهذه  
الثنائية . وسوف أناقش هنا جانباً من هذه البنية يعد تجلياً نموذجياً  
للتناقص الكلي للبيئة الدلالية والبنية الصوتية ، ويتمثل في بناء  
الوحدات اللغوية . ويمكن تقسيم هذه الوحدات إلى نوعين ،  
يتفق كل منهما مع أحد قطبي التضاد بين السكون/الحركة ، والمد  
/الجزر ، والضعف/القوة . وسوف أتناول بالبحث توزيع كل  
نوع على مستويين ، أولهما مستوى بعض الوحدات التكوينية كل

	4A	A
	2B	2B
	A	A
	B	D
	2A	A
2B	D	B
	B	7A
	2A	3B
	B	3A
	A	D
	2B	A
	3A	3B
	B	3A
2B	2A	2B
	B	A
	D	B
	A	A
	4B	2B
	A	A
2B	B	3B
	D	A
		B
		2A
		B
		A
		2B
		A

## ١ - ١٦

كيف يمكن تفسير الإحصائيات التي قدمناها حتى الآن بطريقة بنوية ؟

هناك إمكانية واحدة للتفسير . ويظهر واضحاً أن التشديد له مغزى بنوي محدد فهو يعكس البنية الدلالية للقصيدة ، ويحدد الحالة النفسية للوجود التي تظهر في الوحدات المتنوعة ، ويرتبط التشديد كذلك بطبيعة الرؤية التي تنشأ من التعارضات في القصيدة الشيقية . وتعد كلمات القافية مثالا جيدا لهذه الخاصية البنيوية الواضحة . إننا نجد أن النوع (A) الذي يخلو من التشديد أكثر ليئاً وإطلافاً يسيطر على الوحدة التكوينية « الليل » سيطرة كاملة . إنه يقع في نهاية كل بيت من هذه الوحدة ويرد سبع مرات على التوالي ( ويشكل أعلى توال غير متقطع في القصيدة بأكملها ) وقد يظهر أن الصفاء والإطلاق في شكل القافية يأتي من حقيقة أن وحدة « الليل » وحدة ذات بعد واحد ، إنها تنقل حالة ذهنية صافية وواضحة ، ومعددة بدقة ، وخالية من أي حالات التباسية . إن الليل يبعث الحزن والليل أزل ، وثابت ، وسرمدى . إنه يخلق حالة من الأسى الساحي الذي لا يريم إلا عندما يتمدد فوق الشاعر مضاعفاً أساء ومكتفياً الله وإحساسه بالثقل المخيم على قلبه . لهذا السبب لا توجد في وحدة الليل حالة واحدة من النوع (B) .

مضاعفة عدد الكلمات المشددة بصورة ملموسة . وهناك نوع آخر يجمع بين التكرار والتشديد (مثال ذلك «خلل» ) . ويثبت هذا كله طغيان ظاهرة التشديد في القصيدة .

وإذا أضفنا للإحصاء السابق التشديد الناجم عن وجود «اله» فإن ظاهرة التشديد تكتسب أبعاداً أكثر اتساعاً . ويمكن إحصاء ٣٧ حالة من هذا النوع من أنواع التشديد ، تتوزع بصورة تلتفت النظر ، فتقع ثلاث منها في وحدة «الأظلال» ، وواحدة في حركة «يوم صالحو» ، وثلاث في الحركة الفرعية لـ«فاطمة» وتوسع في «بيضة خلد» ، واثنان في وحدة «الليل» ، وواحد في وحدة «الذئب» ، وسبع في وحدة «الحصان» وست في وحدة «السليل» . وهناك جانب مهم آخر من جوانب التكرار يستحق الذكر ، وهو التكرار الصريح لكلمات بعينها ، ويلاحظ أن عدداً كبيراً من الكلمات تتكرر في القصيدة لا تحسب منها كلمات مثل «وكان» وما شاكلها ، وعلى الرغم من ذلك نستطيع إحصاء ٨٣ حالة ، على أقل تقدير ، لتكرار مباشر إما للكلمة نفسها ، أو لاشتقاق قريب منها . وبعض هذه الكلمات يتكرر ، بالإضافة إلى ذلك ، مرات عدة ، لكن التكرار في معظم حالاته يظهر في استعمال الكلمة مرتين . ويمكننا أن نجد تفسيراً للطبيعة الثنائية للتكرار في إطار رؤية الواقع التي تشكلت من ثنائيات وتعارضات على الرغم من أن ظاهرة التكرار ترتبط كذلك بقضية الشفاهة<sup>(١٦)</sup> .

وقبل أن أحاول تفسير الوظيفة البنيوية لهذه الملامح ، سوف أقوم بتحليل نظام القافية في القصيدة الشيقية حيث إن خصائصها ترتبط بطريقة مباشرة بالتشديد والتكرار .

تنقسم كلمات القافية إلى نوعين أساسيين : أحدهما يأخذ رمز (A) له بنية مطلقة «فاعل» ، مفعول» ، على حين أن الآخر له بنية أكثر تقييداً وتأخذ الرمز (B) «مفاعيلن» ، مفاعلن» ، وتوجد قافية واحدة من نوع «علن» ويشار إليها بالرمز (C) «ول» . ولحسن كلمات من نوع (D) «متفاعلن» ، متفاعلن» . ويمكن اعتبار النوع الأخير قسماً فرعياً للنوع الثاني ، وذلك بسبب ثقله وصلابته الصوتية ، في حين أن (C) تنتمي إلى (A) .

يوجد من النوع (A) (فاعلن) ٤٢ حالة (تقع في ٤٢ بيتاً من مجموع أبيات القصيدة وهي ٨٢ بيتاً وتنتهي جميعها بكلمة من هذا النوع) أما ما تبقى (وهو ٣٥ بالإضافة إلى ٥ من النوع (D) فهي من نوع (B) . ويعد التوازن في عدد حالات هذين النوعين (A) ، (B) أمراً له مغزاه ، ولكن الأمر الأهم هو توزيع كل نوع داخل الوحدات التكوينية . ويتم التوزيع بصورة رأسية كما يلي (يشير الرقم إلى عدد المرات التي يحدث فيها كل نوع على التوالي) :

الشيقية بكانتها البنية الإيضاعية لواحدة من وحداتها ، وليس الهدف من ذلك تقديم تحليل شامل لهذا الجانب ، ولكن الهدف هو الوصول بصورة مبداية إلى تصور يصلح منطلقاً لدراسة بنية الإيقاع في القصيدة .

هناك تصور خاطئ ، ومسيطر يرى إيقاع الشعر العربي إيقاعاً رتياً ، ومن المحتمل أن يكون ذلك التصور الخاطئ قد نشأ نتيجة افتقاد القدرة على التمييز بين التأليف العروضي والبنية الإيقاعية في بيت من الشعر ، بالإضافة إلى وصم القافية الموحدة بالرتابة . وكنت قد أشرت ، في غير هذا الموضع ، إلى أن التأليف العروضي يمثل جانباً واحداً فحسب من حوار البنية الإيقاعية المعقدة لبيت من الشعر العربي . أما الجوانب الأخرى فهي صيغ التبرع على المستوى اللغوي ، وعلى المستوى الشعري المجرد ، وكذلك على مستوى البنية الدلالية<sup>(٢٠)</sup> . إن فهم الإيقاع على هذا النحو يمكننا من التعرف على البنيات الإيقاعية التي تختلف اختلافاً أساسياً في وحدتي «السيل» و «الليل» في القصيدة الشيقية . إن التعارض بين هاتين الوحدتين ملحوظ والاختلافات الدقيقة بين التأليف العروضي في كل منهما أمر له مغزاه ، وذلك على الرغم من أن البحر العروضي لكليهما واحد .

سوف أناقش هنا التأليف العروضي لوردة «الليل» و «السيل» في إطار طبيعة الوحدتين العروضيتين اللتين يقوم عليهما البحر العروضي وهما «فعلولن» «مفاعيلن» (أو : علن - فا - علن - فا - فا - فا)<sup>(٢١)</sup> . إن البحر المستخدم هنا هو بحر الطويل ، ولكن «علن - فا» تظهر مرات عدة في وحدة «الليل» في شكل «علن - فا» (فعلولن) وهي في هذا الموضع بديل طبيعي لـ (فعلولن) . وتقع «علن - فا» عشر مرات «وعلن - فا» عشر مرات وتظهر الأولى في البيت رقم (٤٨) وتسيطر على هذا البيت الذي تفتد فيه صورة الليل بوصفه ليلاً أزالياً شددت نجومه إلى الصخور . وفي البيت رقم (٤٧) تقع هذه الضغيلة في الشطر الثاني حيث ترد كلمة «شدت» . أما المواضع الأخرى لهذه الضغيلة في البيت رقم (٤٧) فتخصص لـ «علن - فا» حيث ينفجر الشاعر صارخاً بالموجع . وتقع كل تضغيلة من هاتين الضغيلتين مرتين في البيت رقم (٤٦) ، ويحيى وتوقعها في مواضع متجانسة ، ويرجع ذلك إلى انقسام البيت من الناحية الدلالية إلى صورة للخلود وإلى إمكان عدم تحققه . ويقع التوازن نفسه في البيت رقم (٤٤) ولكن ترد «علن - فا» في الشطر الأول مرتين ، وترد «علن - فا» في الشطر الثاني مرتين . أما الشطر الأول فيصنف الليل الشبيه بالموج وقد أسدل ستره على الشاعر ، على حين يصف الشطر الثاني الشدة والألم اللذين يسببهما الليل . وتسيطر على البيت رقم (٤٥) تضغيلة «علن - فا» عدا الموضع الذي

وعلى التقضي تماماً من وحدة «الليل» نجد وحدة «بيضة خدر» تسيطر عليها الصلاية والبنية الثابتة من النوع (B) ، على الرغم من أن سيطرة هذا النوع ليست مطلقة ، إذ نجد من بين سبع عشرة كلمة للقافية في هذه الوحدة اثني عشرة منها من نوع (B) (9B) بالإضافة إلى «3D» بسبعة من النوع (A) . ومن المهم أن نشير إلى أن ثلاثاً من خمس حالات من نوع (D) تقع في هذه الوحدة التي تتطور في أبياتها صورة الرمز الجنسي بوصفه مثلاً للجمال المطلق ، وتمثالا تقام له الشعائر ، فالصورة تتحول ، بعد الحكاية المبدئية التي تشتمل على فعل ، إلى «ثابت» له صلاية الرخام الذي يتشكل في كتلة ذات خطوط حادة الوضوح في نحتها . ويظهر الترتيب الشاقولي للكلمات في القسم المخصص من هذه الوحدة لتقديم صورة المرأة على النحو التالي : (A - 2B - A - 2B - A - 3B) ، ثم تظهر (B - A - B) (ونلاحظ أن النوع (A) لا يشكل نسقاً محلياً ، مثلًا ، مرتين أو أكثر على التوالي) ولكن حيث تقع (A) يشتمل المضمون الدلالي على حركة (الآيات ٣٢ ، ٣٨ ، ٣٥ ، ٤٠) وعدا هذه الآيات يتجسد تمثال الجمال تجسداً كلياً في النوع (B) ويظهر التشديد في الكثير من حالات هذا النوع الذي لا يقتصر ببساطة على صيغة «مفاعيلن» .

يجب أن نلاحظ أن وحدة «الحصان» تشتمل على عدد مساوٍ من كل نوع . ويمكن فهم هذا في ضوء مناقشة البنية الدلالية لوحدة «الحصان» وترد في قسم (١٠) من هذه الدراسة ، ويقدم الحصان في هذا القسم بوصفه رمزاً للحوية ، ولبائناً مطلقاً ، وتتجسد فيه قوة الحيوية الفاعلة ويصبح رمزاً لازمياً . وتنعكس هذه الصفات في التوزيع المتساوي لنوعي (B) (A) في كلمات القافية في وحدة «الحصان» . [تماماً كما تنعكس بوضوح في انحصار صور السكون والصلاية بصور الحيوية والفعالية على النحو الذي أشرنا إليه في قسم (١٠)] ويأتى التوالي ، في حقيقة الأمر ، في صورة توال بين نوعين يبدو أنهما يتبادلان :

2A - B - A - 3B - 3A - 2B - A - B - A - 2B - A .

ويسيطر النوع (B) على وحدة السيل وهي رمز الحيوية على النحو التالي :

3B - A - B / 2A - B - A - 2B - A

ومن الواضح أن (A) تقع في نهاية الوحدة لحظة أن يصل إيقاع السيل إلى أدنى نقطة له فتبدد قواه وتنحسر .

ويتوافر فيه غمط النبر المركب النشط والشديد :

يَكْرُ بِقَرٍ بِقِيلٍ بِمُذِيرٍ مَعَا  
كَيْلَمُودَ صَحْرٍ حَطَه السَّيْلُ مِنْ عَلٍ

ويرد النبر الشديد مرتين في معظم الوحدات السابقة ، ولهذا السبب يمسد البيت الحيوية العنيفة والقوية للحصان .

أما الملمح الإيقاعي الأخير الذي يستحق الذكر فيتمثل في وقوع «علن -علن» بحذبتها وسرعتها في مواضع تحتلها ، في غالب الأحيان ، «علن - فا - فا» وهي الأطول والأبطأ ويقع هذا الشكل ، وهو شكل غير شائع للبدائل العروضية ، في القصيدة الشبقيّة سبع عشرة مرة ، وهو أمر يرجح ظهوره هنا بصورة تفوق ظهوره في قضائده جاهلية أساسية أخرى . ونلاحظ أن هذا الشكل يقع ثمان مرات ، من بين سبع عشرة مرة ، في وحدة «السيل» وهي وحدة قصيرة نسبياً (تشتمل على اثني عشر بيتاً) يقع سبعة منها في القسم الأول من هذه الوحدة ويصور البرق والسحب المتجمعة وظهور موجة السيل . وفي جزء «كأن» من وحدة «السيل» ، وهو الجزء الذي يشتمل على صيغة المضارع وغياب الحركة ، وتظهر حالة واحدة «علن -علن» وتأتي في البيت الأخير كي تصف الوحوش وقد جرفها السيل . يكتب مغزى توزيع «علن -علن» أهمية أكبر عندما نلاحظ أن هذه التفعيلة تتضمن ، في سبعة من مجموع تسعة مواضع أخرى ترد فيه ، فعلاً يفيد الحركة أو النشاط (ومثال هذا : قاتنا تَضَوُّوعُ المسك) . وتظهر التفعيلة في موضعين فحسب تقدم فيها صورة السكون (وقعا/ها كان/نه ، كأن/سراته) على حين أن التفعيلة نفسها لا تقع في وحدة الليل ، ولكنها تقع مرة واحدة في وحدة الأطلال (إضافة إلى حالة «تضوع» التي ذكرناها بالفعل) وتقع التفعيلة نفسها ، بالإضافة إلى ذلك ، مرتين في وحدة «يوم صالح» (حيث ترد كذلك «علن - فا - فة» ، وتقع ثلاث مرات في الحركة الفرعية في «بشفة خدر» ومرتين في وحدة «الحصان» . ومن المهم أن نذكر أن هذه التفعيلة تقع ثلاث مرات في بيتين يقدمان صورة الضوء يجترق الظلام وهما (البيتان ٣٩ ، ٧٢) .

## ١٧

في عالم تسوده الحركة الدائمة المتمثلة في رحيل ، ثم استقرار يعقبه رحيل جديد ، في عالم كهذا يؤدي الارتباط بالأخر إلى انفصام تلقائي ، لهذا السبب تصبح العلاقات الإنسانية علاقات عارضة ومؤقتة وخاضعة للزمن ، وتصبح قصيدة امرئ القيس ، في أحد مستوياتها ، رؤية للحب في عالم مفكك يصبح الحب فيه فيضاً من العذوبة والسعادة ولكنه سرعان ما يتخرب دون أن يخلف شيئاً سوى شذا الماضي ، كأنه «نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل» . هكذا يصبح الحب مصدراً للمعاناة ، في حين يدمر

ترد فيه كلمة «تغلى» مصورة حركة الليل البطيئة ، والطويلة ، والأزلية . أما الشطر الثاني من البيت فيستخدم «علن - فة» في الموضعين مصوراً الحركة السريعة والثقيلة لليل .

وبالإضافة إلى ذلك تقع تفعيلة «علن - فا» في أكثر من موضع وتتألف منها كلمة مستقلة لا تكون متصلة بالكلمة التي تأتي بعدها (مثال ذلك ، وليل) وحيثما تتكون التفعيلة من كلمتين فإنها تعكس إما ارتباطاً دلالياً أو حركة سريعة . ويتضح هذا في قوله : «أردف أعجازاً/ألا أي/ها» ف - يا ، ل/ك ؛ ب - أمرا/س/كان ؛ صم/م/جندل . من المهم أن نشير هنا إلى أن ثلاثة من هذه المواضع المترابطة تحيىء في البيت رقم (٤٨) حيث يشير المعنى المقصود إلى ربط شيء واحد بأشياء أخرى وذلك عن طريق ربطها جميعاً معاً : «بأمراس كئان إلى صم جندل» .

ويكشف توزيع التفعيلة «علن - فة» القصيرة ، والنشطة ، والسريعة ، والتفعيلة «علن - فاء» الطويلة ، والسائكة ، والبطيئة ، يكشف عن جانب واحد فقط من جوانب الدور الذي تؤديه العناصر الإيقاعية في تشكيل النسيج . أما الجانب الآخر ، وهو جانب أكثر فاعلية ، فيتمثل في أنماط النبر التي تتولد عن أنواع النبر الثلاثة وهي الأنواع التي أشرنا إليها من قبل . وتعد المقارنة بين غمط النبر في البيتين (٤٤) و (٤٦) كافية لتوضيح الدور الحيوي للبيئة الإيقاعية . ونجد في البيت رقم (٤٤) النمط النبري التالي :

وَلَيْلٌ كَمَوْجُ الْبَحْرِ أَرْخَى سُودْلُوهُ  
عَلَى بَأَنَوعٍ الْمَسْمُومِ لِيَبْتَلِي

يتوافق النبر اللغوي ، في هذا البيت ، مع النبر الشعري ، والنبر في البنية الدلالية ، مع إمكانية وقوع نبرتين قويتين على «كموج البحر» ، التي يشكل وحدة «علن - فا - فا» ، ومن ثم تجسد حركة الموج وامتدادها في صورة الليل . ويخلق توافق النبر في الوحدات الأخرى إيقاعاً حاداً يعكس الثقل الذي تصوره سُرُّ الليل وقد خيمت على قلب الشاعر . أما غمط النبر في البيت رقم (٤٦) فيظهر بصورة أكثر تعقيداً ودرجة أعلى من التناظر بين النبر الشعري ، والنبر اللغوي ، والنبر البيئوي الذي يتردد ويقوى ، ويقع متتابعاً بصورة تختلف عن البيت رقم (٤٤) فيظهر غمط النبر في البيت رقم (٤٦) كما يلي :

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ السُّودُّ لَيْلٌ أَلَا تَجْبَلِي  
بَصْبُحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ فَيْتُكَ بِأَنْتَلِي

إن أنماط النبر في هذين البيتين لا تختلف كثيراً ، بصورة نسبية ، خصوصاً عندما نقارن أي غمط منها بالبيت الذي تظهر فيه الحيوية والحركة في صورة الحصان (وهو البيت رقم ٥٤) ،

موضع من القصيدة سواء كان هذا التناسل بواسطة الإنسان أو بواسطة الحيوان (على عكس القصيدة المفتاح) ولا يوجد كذلك غموض للنباتات فالطير لا يثبت حشايش أو يبعث خصبا، كما لا يؤدي الحب ولا الجنس إلى إنجاب ذرية، أما المكان الوحيد الذي تظهر فيه صورة لطفل يأتي في سياق غريب لرجل وامرأة وترك ليدها خلفها فيكشف عن نظرة ساخرة للتناسل.

وهناك محور أساسي آخر تدور حوله القصيدة هو المحور اللغة ← الزمن. وتكشف القصيدة عن قدرة اللغة على تجاوز الزمن والمشاشة وحتمية اللا معنى. ومن الملاحظ أن اللغة (= الكلام) تشكل نسج الحركة الأولى والوحدات التي تكون الحركة الثانية التي تصور الضياع، وخمود الحيوية، واللام الأبدى، وعدم الحركة، في حين أن وحدات الحيوية والدوام لا تشتمل على لغة، إلا في وحدة «بيضة خلد» (وتظهر فحسب في صيغة إعجاب تطلقها المرأة). وتتخلل اللغة وحدة الأطلال وتأخذ شكل حوار بين «أنا» و«الآخر». إن الشاعر يحاول أن يخفف حدة التوتر بأن يدعو رفيقه ليشاركوه البكاء، في حين يحاول هؤلاء الرفاق أن يلفطوا وحدة التوتر بدعوة الشاعر إلى أن يكبح جماح نفسه، وأن يتجمل بالصبر. وتظهر اللغة كلما ظهرت فرصة لتخفيف التوتر وتغيير مجرى الزمن. ولكن عندما يظهر الرجل عاجزا غاما، وغير قادر على التأثير في مجرى الزمن (أو عندما لا يكون هناك توتر بل تحقق حيوية) يسود الصمت وتلاشي اللغة، لتفسح المجال لنظام لغوي آخر هو لغة الاستسلام وقبول الهزيمة، إنها لغة الدموع. وعلى هذا النحو تظهر اللغة كحوار في وحدات «الأطلال» لتصور (هشاشة وموت ← توتر وحزن ← لغة)؛ وفي وحدة «عنبزة» تصور (صد ← توتر ← لغة)؛ وفي وحدة «الليل» (حزن أبدى ← توتر ← لغة)؛ وفي وحدة «الذئب» (ضياع وخمود الحيوية ← توتر ← لغة). وعلى التقيض من ذلك تغيب لغة الحوار في الوحدات التالية: في يوم رحيل القبيلة ورحيل المرأة (الرحلة التي لا مفر منها والتي يصبح الرجل عاجزا إزاءها فيغلب عليه التوتر وعلى الرغم من ذلك لا توجد لغة؛ وإنما يقف الشاعر صامتا تحت الشجر)؛ وفي صورة الأطلال التي لا بد أن تكون دراسة (يقف الرجل عاجزا؛ في حين لا توجد لغة. إن الدموع تشفى ولكن ذلك لا يحدث إلا إذا ...). وفي الوحدة الفرعية لـ «أم الرباب» «وأم الحويرث» (لا بد من الرحيل؛ لا توجد دموع)؛ وفي يوم دارة جلجل، يتم ذبح الجمل، وفي زمن «مع المرأة الحامل والمرضع» (لا يوجد توتر، ولكن تحقق ← لا توجد لغة)؛ وفي وحدة «بيضة خلد» (لا يوجد توتر، يحدث تحقق ← لا توجد لغة) وفي وحدة «الحصان» (حيوية في صورتها المطلقة ← لا توجد لغة)؛ وفي وحدة «السيل» (حيوية ← وحدة ← لا توجد لغة).

الواقع أي أمل في جعله حقيقة دائمة سواء تمثل هذا الواقع في الضرورة الفيزيائية التي تتطلب البحث عن مصادر أخرى للحياة أو كان الواقع الاجتماعي ممثلا في ضغط الجماعة، أو كان واقع الفرد نفسه، إذ يواجه بالصد والإعراض. فالحب محاصر إذن على الجبهات كلها ومن الجبهات جميعها. (ونلاحظ هذا الاهتمام الظاهر بالاتجاهات في الآيات الأولى من القصيدة فالحببية والدار عاقلان من جميع الاتجاهات). في مثل هذا العالم لا يكون الحب قوة قادرة على مواجهة قوة التغيير، وتحقيق توازن معها، مع زوالية الوجود ومرور الزمن. ولكنه على التقيض من هذا، يصبح جزءا من ذلك العالم نفسه، جزءا يشكل، في الحقيقة، جوهر هذا العالم، كما تجسد في صورة شديدة الكثافة. وفي الجهة المقابلة نجد الجنس والحافز الجنسي دافعين أزليين؛ لا يتضعان للزمن لأنها يملآن ذروة الحدة التي تتكشف في لحظة اللقاء بين رجل وامرأة. مثل هذا اللقاء لا يطمح إلى أن يكون لقاء دائما، وهو بالفعل ليس كذلك، ولا يتوقف تحقيقه على استمراره أو على قدرته على مغالبة الأحداث والتغلب على الرحيل الدائم. ولكن تحقيقه يكون «الآن» في لحظة حادة من لحظات الزمن الحاضر، لحظة مشعة بإحساس مطلق، وتكتسب الحدة فيها درجة قصوى في الإثارة وتفيض بالقناعة والرضى، وعندما تنقضي فإنها تنقضي، لا تأخذ شيئا معها، ويعود الزمن إلى سالف مجراه، لكنه لا يستطيع أن يؤثر فيها أو يغيرها، أو يؤجلها إلى ذكريات مريرة؛ إذ إنها تصبح لحظة خارج الزمن وفوقه تدور في مدار بعيد لا تغطيها إنها تصبح مطلقا.

هكذا يعمل التضاد على النحو التالي: إن ما هو علاقة، يتوقف تحقيقها على بقائها في الزمن، ليست إلا أمرا عارضا وخاضعا للزمن، وإن ما هو لحظة تومض كالشعر، ويتم تحقيقها لحظة حدوثها، في حين لا يتوقف هذا التحقق على بقائها في الزمن، هي لحظة تصل إلى المطلق وتصبح لحظة لا نهائية، أو بعبارة أخرى، يصبح الأبدى لحظيا ومتغيرا، ويصبح اللحظي أبديا ولا يكون معرضا للتغير. إننا نجد هنا تناقضا مأساويا يقع الإنسان في فخة وتحاول القصيدة أن تكتنه هذا التناقض وأن تخلق لحظات من التوسط بين الجنس والحب، ولكنها تضطر إلى التخلي عن ذلك الموقف، بصورة نهائية، وتلجأ إلى مضاعفة التناقض بالتأكيد على وجوده، وذلك لأن تجاهله لن يفي به. وتستمد القصيدة أهميتها من شجاعتهما في مواجهة التناقض وبعيد دون أن تقدم له حلا؛ وإنما تترك جانبه القوي ليصبح أكثر قوة، فيسيطر على القصيدة على نحو يقترح أن الخلود الذي يحققه ما هو لحظي أفضل من الزوالية الكائنة طبيعيا في ما يحمل بذرة الخلود والاستمرار عن طريق التناسل وتجدد الحياة.

يجب أن نؤكد مرة أخرى أنه لا توجد إشارة إلى التناسل في أي

إنما يشكل مأساة أكبر من الأولى . إن فقداننا سيكون مثل فقدان الحيوية وهي القوة المضادة الأخرى القادرة على مجاوزة الموت .

ويوجد تناقض أعمق يتمثل في أن الذاكرة والحيوية ، وهما قوتنا الحية وامناعتنا للمنى ، والقدرة على المجاوزة ، يشكلان ، في حقيقة الأمر ، تعارضا يظهر على النحو التالي سالب/موجب ؛ غير واقعي/واقعي ؛ ذهني/فيزيائي ؛ أو ما يتعلق بالعقل/وما يتعلق بالجسد . هذه هي التعارضات الأساسية التي تحدد البنية الدلالية في القصيدة ، وتحدد الرؤية فيها ، وتثل شاهد نموذجيا على ما تتضمنه القصيدة الشبقية من عمق وما تتميز به من ذاتية وتناغم كامل .

## ١٨

القصيدة الشبقية ، إذن ، هي محاولة لاكتناه إيقاع الزمن ، إيقاع السكون/الحركة ؛ خمود الحيوية/الحيوية ؛ أمهاشة/الصلابة ؛ النسبى/المطلق . إن القصيدة لا يمكن أن تنفى السكون ، أو الأمهاشة ، أو الموت ، أو خمود الحيوية ، لأن هذه كلها تشكل نسيج الحياة في الصحراء . وبدلاً من نفى هذه الأشياء تحاول القصيدة الشبقية بإثبات أن تكشف طبيعة القوة المضادة الموجودة في نسيج الحياة نفسها ، تلك القوة التي يضمن وجودها على الحياة معزى ويعملها أمراً محتملاً . وترمي القصيدة إلى الاستحواذ على جوهر هذه القوى المتعارضة مثل الذاكرة ، وحدة التجربة الجنسية ، والقوة الجارفة للحيوية والفتوة ، ولهذا السبب تتصاعد في القصيدة لحظات هذه التجربة عندما تكون القوة المضادة في أشد حالاتها حدة وثراء . إن مظهرها الأول هو الإنسان الفرد المتوحد الذي يصل إلى اللحظة عن طريق الانفعال العاطفي وشهوانية الحافز الجنسي . ولكن الكشف عن هذا المظهر يكشف في الوقت نفسه عن الأمهاشة الكامنة في الحياة العاطفية ، لأن العواطف إيقاعات توجد في سياق زمني ؛ إنها تحتوي على الآخر وتعتمد عليه إلى درجة تعرضها لقوى الموت ، وتكشف ضعفها إذا ما عزم الآخر على الرجل أو قابل هذه العواطف بالرفض . إن الوحدات التي تبدو أنها تقدم قائمة بأسماء النساء اللاتي استمتع الشاعر بهن تتحول في حقيقة الأمر ، إلى تجسيد مرير أمهاشة عاطفة الحب ، ويبدو الحافز الجنسي وحده قادراً على تجاوز الأمهاشة والزمن . ولكن الحيوية ذاتها شيء معرض لعوادي الدهر ، فهي فاعلية ونشاط ، وكل نشاط خاضع للزمن ، ومن ثم فإن وحدة « بيضة خدر » تبدأ بحكاية عن الحيوية والمغامرة ، ولكنها تنتهي بصورة ساكنة تجسد اللذة الحسية في صورتها المطلقة . ويجاول الشاعر أن يصهر الحيوية والنيات وبشكل منها شيئاً مطلقاً ، ويجوهرها مما إلى أبعاد للقوة الوحيدة القادرة على مجاوزة الزمن . ويحدث الشيء نفسه في

قد يوحي غياب اللغة (= الكلام) في الوحدتين الأخيرتين بتعارض آخر ؛ يتمثل في إنساني/غير إنساني (حيوان/طبيعة) . إن ملاذ الرجل ووسيلته الوحيدة في حل التوتر وموازنة المشاشة والسزوك هو اللغة ؛ ولكن غير الإنسان (حيوان/طبيعة) يتمتع بقوة متفوقة قادرة بصورة مباشرة وكاملة على تجاوز الزمن ، هي القوة الفيزيائية اللازمية الأبدية التي تنفجر في إيقاع الحيوية والفتوة المطلقة . وتتضمن هذه المقولة مقولة أخرى فرعية ؛ وهي أنه : إذا اكتسب غير الإنسان صفات إنسانية فإنه يمتلك قدراً من هذه القوة الكبرى يقل عن القوة التي يمتلكها غير الإنسان الذي لا يكتسب صفات إنسانية .

وبناء على هذا يتغلب السيل على الـ « عصم » وهي ثيوس الجبال فيجعلها تهبط من كل مكان توجد فيه ، ويتغلب كذلك على السباع فتصير غرقى تحملها أمواجه الأبدية .

ويعد وجود القصيدة في ذاته حلاً للتوترات التي تنشأ نتيجة مرور الزمن ، وحتمية التلاشي . وتولد تجربة الأطلال حركة مضادة تتمثل في تشكل القصيدة في كيان لغوي خالص ، يقيم حواراً مع الزمن ، ويعد قوة مضادة للأمهاشة ، ولهذا السبب تبقى القصيدة ، ومن ثم تبقى التجربة نفسها ، على حين تسعى الذاكرة كي تبرز الزمن عن طريق تأكيد حيوية التجربة ، وتنتجج في ذلك نجاحاً باهراً ( انظر جدول [ ٤ ] ) ويمثل نمو الحيوية من الذكرى الأولى في القصيدة وحتى النهاية . ولكن هناك ذاكرة ذات طبيعة مختلفة تتجاهل بدورها لتهمز الزمن عن طريق تأكيد بقاء القصيدة . وتبقى القصيدة بوصفها عملاً لغوياً من أعمال الذاكرة الجماعية . وهكذا نستطيع الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية أن تتخطى الزمن وتحمل علامات في الوقت نفسه . إن غموض جمل « الفعل الماضي » في القصيدة ، وغموض الكثير من صورها وعباراتها ، وكذلك الغموض الذي ينشأ بسبب الاختلافات بين نسخ القصيدة التي وصلتنا ، هذه الأمور كلها تكشف الحقيقة الجوهرية لهذه الظواهر ؛ وهي أنها هشّة وخاضعة للزمن ومؤقتة ، ولكنها قادرة على مجاوزة الزمن بفضل تلك القوة الفردية الثمينة التي تملكها الذاكرة ، وتعمل عن طريق اللغة ، فتستطيع مجاوزة الموت الذي لا يستطيع الإنسان ، وهو مبدع اللغة ، أن يتخطاه ، ويشكل هذا العجز تناقضاً مأساوياً يعد واحداً من التناقضات التي تتخلل القصيدة كلها . وتكشف قوة الذاكرة عن تناقض آخر ، وهوان الزمن نفسه متناقض ؛ فالزمن يصحو الواقع ، ولكن الذاكرة ، وهي وظيفة من وظائف الزمن ، تصبح قادرة وحدها على بعث هذا الواقع . إن المأساة التي تنشأ بسبب الصفة العرضية الدائمة للأشياء كلها ، وبسبب مجاهدة الذاكرة لاسترجاعها ، إنما هي مأساة فادحة . ولكن فقدان الذاكرة ، وهي العنصر الوحيد القادر على استرجاع ما مضى ،

يحتوى في ذاته على نقيضه. إن القصيدة تكشف في الحقيقة عن إيقاع التغير/الديمومة في «الأطال»، أول الأمر، ثم في الحب بعد ذلك، ثم في وحدات الحيوية التي ذكرناها. وهكذا تكتمل دورة الفصول فتؤوب الحيوية إلى انحصار يظهر في غياب الحياة من الحيام وتعطم كل شيء حتى حياة الحيوان، ولا يبقى غير آثار تجسد المראה.

وتتمو هذه الرؤية لطبيعة الزمن المتناقضة، وكذلك فهو إيقاع الحياة والحيوية في الوحدات التالية. ويكتشف الشاعر أن الحدوث المتكرر لهذه الظواهر يمثل إمكانية الديمومة. وتنمكس هذه الرؤية، بصورة باهرة، في بنية القصيدة نفسها، كما تنعكس بواسطة ملمح يلفت النظر في مفرداتها، وهو التكرار المتواتر لحرف واحد في صيغة التشديد أو الحرفين. وتتكون القصيدة كلها، كما أوضحنا من قبل، من حركة تتكرر في جملتين الثانية منها تكرر الأولى. ومن خلال هذا التكرار وحده تستطيع القصيدة، بعد أن أصبحت قولاً خالداً وشكلاً لغوياً، أن تحقق نفسها وحيويتها ودوامها. إنها تصبح مجاوزة للطبيعة العرضية للقول بوصفه شيئاً متاهياً ومعتمداً على الزمن. إن اللحظة التي يصبح فيها القول أمراً واقعاً هي ذاتها لحظة موته، ولكن القصيدة لا تموت لأنها إذ تصبح أمراً واقعاً، بمقولاتها لتتجاوزتين التئين تكرر إحداها الأخرى، تدخل حيز الديمومة وتصبح خالدة.

- ١٩ -

إن القصيدة الشبيهة التي تمثل مهرجاناً للحيوية والحياة الشعورية تعد أساساً، على الرغم مما يبدو هنا من تناقض، قصيدة مأسوية، تشكل في لحظة توتر مهمين. وتكمن هذه الطبيعة المأسوية في رؤيتها للقوة المضادة للقادرة على مجاوزة الموت والتفسير. ولكن هذه القدرة لا تتحقق إلا عن طريق حدة العاطفة والاستجابة الحسية فيواسطتها يستطيع الإنسان التغلب على قدره، ويستطيع بواسطة الحيوية التي تحققها الذاكرة أن يتخطى هشاشة التجربة. وتؤكد القصيدة أن الإنسان يستطيع على الرغم من أنه كائن مفرد ومعزول لا يرتبط بأي شيء آخر خارج ذاته، ولهذا السبب نفسه، أن يصل إلى لحظة الخاصة بالمجازرة المطلقة. ولكن حدة العاطفة، والاستجابة الحسية والجنتسية قدرتان زائلتان وخاصعتان للزمن؛ وكلما تقدم الإنسان في العمر ضعف ومال إلى الاستسلام. إنه يفقد عندئذ قدرته الروحية على مجابهة الزمن ومجاهة مصيره؛ فالإنسان يستطيع مجاوزة مصيره في فترة الشباب وحدها، والشباب أمر نسبي وليس أمراً مطلقاً، والأرجح أن يكون هذا هو السبب في أن نحى الصورة الغامضة التي تشتمل على الحوشوس-السباع في نهاية القصيدة، عقب حيوية السيل ولحظة المحصورة. من

وحلق «الحصان» و«السيل»، إذ يظهر فيها النشاط وتتفجر الحيوية ولكنها ينحسران أو يتحولان إلى سكنون في ذروتها أو بعدها. ويؤوصف الحصان في بيت غير يأتي عقب منظر السيل بأنه دبات عليه سرجه ولجامه وبات بعين قائما غير مرسل. إن هذا الوصف يصور انحصار الحيوية وهو أمر عثم (ولكنها في الوقت نفسه لحظة مفتوحة على إمكانيات شتى؛ إذ يتأهب الحصان مرة أخرى للاندفاع إلى الأمام مجدداً إيقاع الحيوية). وتسيطر الصورة نفسها على مشهد السيل عندما ينممر الأرض وتظهر الحيوانات طافية على سطح الماء مثل الأبطال، وتظهر الطيور سكرو بالحيوية المتدفقة، ويكشف السيل عن الطبيعة المتناقضة لإيقاع الحيوية؛ إذ إنه قد خلق لحظة الشئيد والنعيم، ولكنه عظم العالم وعظم كل شيء قبل أن يستقر في نهاية الأمر، ويظهر ذلك في آخر وحدات «السيل» الأساسية وهي الوحدة التي تظهر فيها أبصال نبات مر «عصبل» (وعلى الرغم من مرارتها تشتمل على طاقات خفية، كامنة، وقادرة على تجديد إيقاع الحيوية).

إننا نشهد اكتشافاً لإيقاع الحيوية يتمثل في صور متكررة حركة متضاعفة لا تجمد، لكنها تصل فحسب إلى نقطة تتوقف عندها لتكون قوة كامنة وقادرة على الانطلاق من جديد. وأهم ما يميز مظاهر هذا الإيقاع هو صفة الأبدية؛ إنها مظاهر أبدية لا بسبب عدم تغيرها مثل الصخر، ولكن لما لها من قدرة داخلية على التكرار والحدوث، مرة بعد مرة وإلى ما لا نهاية. ويتم حلولها بصورة منظمة على نحو يكتسب أهمية كبيرة. ويتمثل المظهر الأول منها في رجل يتبعه حصان، ويحىء بعده السيل؛ الحى (الإنسان)، الحى (الحيوان، والحصان)، غير الحى (الطبيعة) ومن الواضح أن الإنسان هو أقل هذه العناصر خلوداً، وذلك بسبب خضوعه للزمن وارتباط الحافز الجنسي عنده بوجود الآخر، أما الحصان فخلوده أكثر دواماً لأن حيويته تعتمد على وجوده وحده، وهو قادر على الانطلاق إلى الأمام والجري والصيد مستقلاً عن «الأخر». وعلى الرغم من هذا فهو حى ومعرض للهلاك. أما السيل فهو تجسيد للمطلق، وتظهر فيه قوة وحيوية لا تعتمدان على شيء سوى وجود الطبيعة ذاتها، وهو الوجود الوحيد المطلق. وعلى الرغم من أن السيل يصل إلى نقطة الانحصار إلا أن انحصاره يكون مؤقتاً إذ إنه يسعاد التدفق مرة ومرات بصورة مطلقة، وإلى لا ما نهاية.

تكتنه القصيدة، إذن، إيقاع الديمومة وطبيعة الزمن للمجدد للحيوية (في صوره المتكررة). وفي حين تكشف القصيدة عن هذا الإيقاع فلها تشتمل، في الوقت نفسه، على وعى تام بالتناقض الموجود في الواقع، ويتمثل هذا التناقض في وجود القوة الروحية، أو الإيقاع الذي يولد لحظات الدوام الحادة،



لتمطى الليل فوق الشاعر عندما ناه بككله ، ومطى بصلبه ، وأردف أعجازاً إلى مالا نهاية .

إن وحدة الإنسان ، وهي محصلة رؤى القصيدة ، تتمثل في أوضح صورها في ظهور الشاعر كياناً معزولاً ، لا يتسبب إلى شيء ، ولا يرتبط بأحد ولا يتعاطف مع أحد . وعلى الرغم من كثرة عدد النسوة إلا أنهن ، جميعاً ، يولدن توترًا ولا يسمعن بانصهار أو وحدة تدوم بينهما وبين الشاعر . وتنتهي حركة النسوة في القصيدة بصورة يغلب عليها السكون ويتولد عنها وحدة «الليل» بكل ما تشتمل عليه من وحدة وألم . ولاتوجد علاقات إنسانية أخرى تملأ قلب الشاعر بالشعور بالانتهاء والتوحيد بالأخر . وعلى خلاف قصيدة لبيد ، لا يقوم الآخر في معلقة امرئ القيس بدور إيجابي . فالتقليل ببساطة لا تظهر هنا ، ولهذا السبب لا تخلق شعوراً بالتوحيد أو الانتهاء . وكلما ظهر الآخر ، لجده يلعب دوراً معادياً ، فالرفاق لا يبالون بدعوة الشاعر للبقاء ، ولكتهم يواجونه بالنصائح والنواهي ، وتقف القبيلة وراء رفض عنيزة ، ويترصد أفراد القبيلة بالشاعر في «بيضة خدر» ويعزمون على قتله لو استطاعوا إلى ذلك سبيلاً . إن علاقة الشاعر بالمجموعة علاقة سلبية تماماً ، فهو خارج الجماعة ، وعندما يقدم على الفعل فإنه يفعل ذلك من أجل أن يتحدى القيم أو أن يسخر منها ، وهكذا لا تؤدي القيم القبلية ولا الانتهاء إلى القبيلة الدور الذي تقوم به في القصيدة المفتاح ، ومن ثم لا يظهر في القصيد الشبقية فخر ، شخصي أو قبل ، لأن الفخر يتضمن اعترافاً بالطبيعة الإيجابية للقيم الاجتماعية ، أما الفخر الشخصي فيتولد عن الرغبة في الحصول على قبول القبيلة وتكرمها للشاعر على أساس أن الشاعر يتمسك بمجموعة من القيم التي تعد مهمة في نظر القبيلة ، ويعد الفخر القبلي ، من الناحية الأخرى ، تعبيراً أكثر صراحة يتجسد فيه قبول القيم القبلية . وينشأ عن هذا الموقف تجاه القبيلة ، أو تجاه الآخر موقف لافت من إشكالية التنازل بوصفها قوة باعثة على الاستمرار ، وعلى بقاء الحياة ، من خلال القبيلة وقيمتها . لا يوجد عند امرئ القيس ، وذلك على النقيض من لبيد ، أي اهتمام بهذه التجربة الإنسانية الحيوية ، ولا يظهر في معلقته أثر لذرية أنجبها إنسان إلا في سياق تلاحم جنسي يضم الشاعر وامراً تهجر طفلها الباكي حتى لا تقطع لحظة الحدة اللدوية . وهكذا يظهر الطفل في دور الآخر ، ويعني ظهوره ، سواء عمد الشاعر إلى ذلك أم كان غير عمد ، انقطاع لحظة الحدة وإفساد ما يعد جوهر الحياة بالنسبة إلى الشاعر .

وعلى نحو مماثل نجد المواضع الوحيدة التي ظهر فيها النموذج الأعلى لحكمة الحياة الجاهلية (ويتمثل في العجز الذي يؤكد بقاء القبيلة والحياة من خلال تأكيد قيمها) نجد هذه المواضع في وحدة

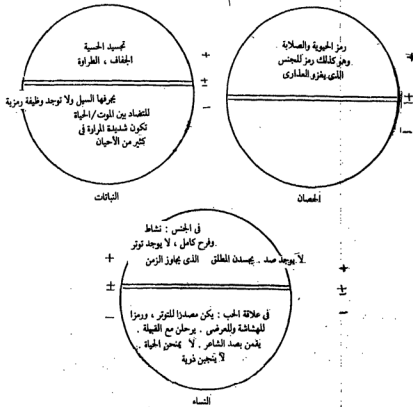
للممكن أن تجسد هذه الصورة قيتنا مأساوية يتمثل في أن الحيوية ، والقوة ، والشباب سوف تنحصر خلفه وراءها شعوراً بالمرارة . وإن تؤكد أن كل شيء سوف يقتلع من جذوره وسوف يترك طلياً بغير مغزى إلى مالا نهاية ، كما تؤكد أن الواقع كله يطفو ، بلا جذور ، غفلاً من أي تمييز . ولهذا السبب يصبح الإنسان كياناً منفرداً وهو في ذروة حيويته . إن الشاعر يكشف ، حقيقة ، عن قوة الحيوية في الطبيعة وعالم الحيوان ، وكأنه يدرك إدراكاً خفياً ، الأخطار الكامنة في المحدودية التي فرضت على الإنسان . إنه يبدو كما لو كان قد وجد مسلاة عن حقيقة أن الحيوية وحدة الحواس هما قوتان معرضتان للزوال في حقيقة أخرى تتمثل في أن رفيقه ، الذي ينتمى إلى عالم الحيوان ، (هل هو ذاته الأخرى ؟) والطبيعة والسيل (هل هما ذاته الأخرى كذلك ؟) تمتلك كلها حيوية داخلية أبدية . إن التدرج الذي يبدأ من حيويته الذاتية ثم ينتقل إلى حيوية الحصان ثم إلى حيوية الطبيعة ، أو التدرج من حيوية أقل بقاء إلى حيوية أكثر بقاء ، هذا التدرج يكشف ، فيما يبدو ، عن وجود مثل هذا الإدراك . ولكن حيوية الحصان والسيل ، كما ذكرنا من قبل ، سوف تقدم . إن السيل أبدى ولكنه غير مستمر (فهو منقطع) وكل حيوية لا بد أن تنحصر للزمن لأن الحيوية إيقاع . إنها الحياة في مواجهة الموت . ولكن كل إيقاع يتناوب مع الآخر ، وتتناوب الحركة مع الصمت والصخب ، أو يتناوب المرتفع مع المنخفض ؛ لهذا السبب يسود القصيدة التداخل بين الصور الأفقية والصور الشاقولية وبين الخارج والداخل ، وبين المد والجزر .

وتشكل هذه الصور إيقاع القصيدة على مستوى أساسها المفاهيمي ، ولهذا السبب يتخلل القصيدة تناقض أساسي أو ثنائية ضدية تمثل حقيقة جوهريّة ؛ وهي أن كل حركة تشتمل على لا حركة . وكل حيوية سوف تمهد ، وكل صمت وسكون يتخللها حركة وصخب ؛ ومن ثم تنشأ ظاهرة عميرة ، وإن كانت ظاهرة طبيعية من الناحية النبوية ، وتتمثل في ظهور اللاحركة بوصفها جزءاً مكملًا للوحدات التكوينية المخصصة للحياة ، في حين تظهر الحركة ، بدرجات متفاوتة ، بوصفها جزءاً أساسياً من الوحدات التي تسودها اللاحركة ، وتكون أحياناً وظيفة للذاكرة أكثر من كونها واقعاً حقيقياً . وتشكل حركة الرياح في وحدة الأطلال عاملاً حاسماً إلى حد كبير . أما نسيم الصبا المحمل برياء القرنفل ، وشذا أم الحويث وأم الرباب ، فإنه يسمح للذاكرة أن تقوم بوظيفتها في تجاوز طبيعة الزمن المشقة ، ولكنه يسبب كذلك الانفجار في البكاء نتيجة انفصال عاطفي حاد . وعلى نحو مماثل نجد في وحدة «الليل» التي وصفت بأنها لا زمنية وثابتة ، صورة مهيمنة تتمثل في الحركة القوية الساحقة

للحيوية المجردة من أى تعاطف نحو الشاعر كما أنه لا يشعر بهذا التعاطف ، وكذلك فإن الجمل هنا ليس جمل طرفه ولا جمل ليدهم بكل ما يحملان من إيماءات رمزية . إنه ، على العكس من ذلك ، يقدم على مذبح الشهوة الحسية والبحث عن لحظة الحلة .

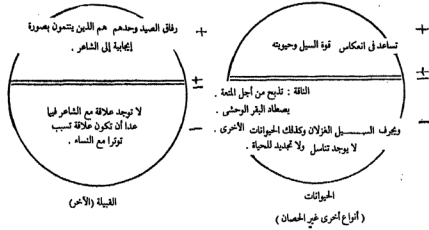
ونشير أخيراً إلى ملح مهم وهو أن عالم النباتات يختلف في القصيدة الشبقية عنه في القصيدة المفتاح . وتستخدم النباتات هنا لتجسيد أشكال الجمال ولتعبير عن القيم الجمالية الجذابة ، أو أنها تستخدم كشئ يدرك بالحواس ، ويشكل عناصر تساعد على الحلة الحسية ، لهذا السبب لا يصبح لها وظيفة رمزية . إن الشاعر يستخدم النباتات ليقارنها بجمال جسد المرأة وجاذبيته الحسية ، أو ليركز على الإحساس بالمشاشة في كل الوحدات التي تشتمل على كائنات حية ، وعلى الحيوية الحسية للسيل ( الذى يحتاج الأشجار والحيوانات كلها ) .

وتلخص الدوائر التى سوف نقدمها الآن وينبغي فحصها على ضوء الدوائر المستخدمة في القصيدة المفتاح ، العلاقات التى ناقشناها آنفاً . هذه الدوائر تظهر كما يلى :



بيضة خدر» حيث يقع الرجل فريسة للإغراء . ونجدها كذلك في «وحدة السيل» حيث يظهر ثير واقعا تحت وابل من مطر هتون (رمز الحيوية الجنسية) ، ويظهر الجبل في صورة رجل عجوز «كبير أناس» ملتقا في «بجاد زمعل» . إن العجوز الذى يظهر متشدداً ، بسبب أنه حكيم القبيلة التى تكبح الحافظ الجنس ، يحتاجه سيل الحياة والحيوية ، أى القوى التى تجسد للشاعر الدافع الأساسى للحياة . وتشع صورة الحصان والدم يغنى نحره بإيماءات مماثلة ، فالدم يظهر مثل عصارة الحناء شيب مرجل . إن المشيب في الشيخوخة والتظاهر بالشباب والقيم المقبولة من الناحية الاجتماعية تمثل كلها دم الضحية الواقعة في برائن الحيوية والشهوة الحسية . وهكذا يؤكد الشاعر انتصار قيمه إذ يحتاج قيم العجوز ، حكيم القبيلة . وفي النهاية يؤدي اختفاء القبيلة إلى دخول المرأة في دائرة الشاعر ، وتصبح قريبة ؛ وينشأ التجانس بينهما كلما كانا في معزل عن القبيلة أو في حالة هزيمة تحمل بها .

وإذا كان الإنسان في القصيدة الشبقية لا يرتبط بالإنسان عموماً ، فإنه لا يرتبط كذلك بعالم الحيوان . إن الحصان هنا ليس حصان عترة الذى يشكو إليه مصاعب الحرب . إنه رمز



عجز الإنسان وعدم قدرته على خلق الحصب . ولهذا السبب لا ينتج عن شبكة العلاقات في القصيدة نسل ، وإنما يسودها الجذب وتفشل محاولة سلب القوة الشيطانية التي تملكها الطبيعة بوصفها الباعث الوحيد للحصب الذي يمكن أن يحدث توازناً مع تلك القوى المدمرة والمقصية إلى الدمار .

ويبدو أن القصيدة تلعب إلى أن القوى السالبة هي الشيء الوحيد الذي يتحقق في واقع الأمر إذ يدمر السيل أقوى الحيوانات (الوحوش ، السباع) ويجبر أشدها مراساً على الهبوط من قممها العالية والعصم ، ويقتل أكثر الأشجار ضخامة وكنهية ، ولا ينجو إلا أكثر المخلوقات ضعفاً (الطيور المغردة) ، ولكنها لا تبقى بوصفها عوامل للحصبة ، وإنما شاهدة فحسب على هذه القوى ، تحفى بانعائها ، وتجدد الطبيعة الرحم الوحيد الحصب الخلاق .

وكما تبدأ القصيدة بمجموعة من التعارضات فإنها تنتهي بتعارضات أخرى ، ويبقى الزمن مشكلاً الجواهر منها ، لهذا السبب نجد التضاد بين فجر/ مساء . كما يظل اكتشاف القوى المولدة للحياة في المركز منها . ولهذا السبب يظهر التضاد بين الطيور المغردة/الوحوش المفترسة . وترتبط هذه الصورة الأخيرة ارتباطاً مباشراً بالصورة الحسية في القصيدة التي تشتمل على اللحم ، والصيد ، والدماء ، والحملة . إنها صورة لأكلة اللحوم .

ويظهر محور الجذب/الحصب في نهاية الأمر من خلال جزئيتين تتمثل أولهما في أن ناقة الشاعر عاقر رتدب من أجل العذارى ، ونجد هنا شيئين من نوع واحد هما أنثى / أنثى تنفى إحداها (الأخرى) وتتمثل الثانية في أن حصان الشاعر (ذكر) عقيم (ويصور في معزل عن أنثاه) .

وتتوضع حزمة التعارضات ، المشكلة لقوى التوسط والمجازرة ، بين علامتين تشكلان تعارضاً آخر في القصيدة الشيقية هو التعارض بين الجذب/الحصبة . ولقد ناقشنا حتى الآن هذا المحور بإيجاز وركزنا اهتمامنا على العلاقات التي تشغل المساحة التي يحتلها هذا التعارض . وإذا عدنا الآن إلى التعارض نفسه ، نجد أن رؤية القصيدة تبدأ في التبلور في بنية واضحة ومعدلة . تبدأ القصيدة بصورة الأطلال (الجذب) ولكنها تنتهي بصورة السيل (الحصبة) وتتكشف أبعاد الجانين بواسطة ضوء واحد فكلامهما وظائف للزمن ودورة الفصول وتنتج العلاقة بينهما في إطار تعارض آخر، هو التعارض بين الحي (خصوصاً الرجل) في مقابل غير الحي (الطبيعة) . إن لدينا حالتان للوجود يمكن اكتشافهما في شكل موجودين أو عاملين . وتؤكد القصيدة الشيقية الحقيقة النهائية في الحياة وهي أن الحالتين وظائف للعامل واحد هو الطبيعة ، وأن العامل الآخر وهو الإنسان عاجز تماماً وغير قادر على التأثير في العلاقات بين هذه الحالات . وعندما يظهر الجذب فإنه يظهر كوظيفة زمنية لا بد منها ولا مهرب عنها . ومن الواضح أن الصورة الأولى في وحدة الجذب هي صورة الإنسان (الشاعر ورفاقه) واقفين دون حركة في مجال الحصب الذي يغيب منه العامل الإنساني المسبب للحصب وهو المرأة . وعندما يتفجر السيل يبدأ بصورة للإنسان (الشاعر ورفاقه) قاعدين وهم يشاهدونه ولكن دون أي حركة كما أنهم عاجزون عن التأثير في مجرى الأحداث . وهنا يغيب كذلك العامل الإنساني المسبب للحصبة وهو المرأة ، على الرغم من أنها كانت مسيطرة على الوحدات السابقة .

وتحاول القصيدة أن تتوسط بين هاتين الحالتين للوجود على أكثر من مستوى . ولكن القصيدة لا تحقق أي توسط على المستوى الذي يعد أكثر هذه المستويات جوهرية ، ويتمثل في

البنوي لهاتين القصيدتين . وسوف يصبح في إمكاننا إذا تم تطبيق هذا المنهج على المعلقة الأخرى ، وهو العمل الذي أشرت في البداية إلى أنه يأخذ الآن مسيله في التكامل ، أن تقدم المعلقة بوصفها تشكل بنية واحدة تجسد فيها رؤية مركزية في الثقافة (الجمالية) تتعلق بالقضايا الكبرى التي تواجه الإنسان في هذا الكون : إن هذه القضايا واحدة كما أن بنية الواقع واحدة إلا أن كل معلقة تقدم إجاباتها الخاصة على هذه القضايا وتقدم مفهومها للقوى التي يمكن أن تتوسط بين التعارضات الأساسية التي تتخلل بنيتها ، وللقوى القادرة على حل هذه التناقضات الكامنة فيها .

وتشكل القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية قطعين متقابلين من حيث إن أحدهما تقدم الرؤية الجماعية في مقابل الرؤية الفردية التي تقدمها الثانية . وتوجد أن الفعل البطولي في رؤية أخرى تمثلها معلقة عترة يعتبر قادراً في ذاته على تجاوز الموت . أما الرؤية في قصيدة طرفه فهي رؤية وجودية في أساسها وتتوسط ، في أحد مستوياتها ، بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح . ويحتل قصيدة زهير مركز البنية الواحدة في المعلقة ، وتمكن رؤية الرجل الحكيم الذي يتوسط بين الرؤى المتضادة في إطار بنية المعلقة .

وتقف الثقافة المضادة خارج إطار الرؤية المركزية للثقافة ، وفي موقع المعارضة منها ، وتمتثل خارج الرؤى المركزية للثقافة . وفي موقع مضاد لها يقف شعر الثقافة المضادة عصباً رؤياً والخارجي كما تجسد في شعر الصعاليك مثلاً ، ويتيح لنا هذا التصور أن نقوم بإعادة فحص الشعر الجاهلي انطلاقاً من تعارض شكله داثراتن متقابلتان ، وسوف يؤدي اكتشاف كهذا إلى إحياء الشعر الجاهلي وتحليصه من الصورة الغائبة التي لصقت به حتى الآن .

ولقد تم تقصي التعارض الذي حددته هنا بصورة معمقة في الدراسة التي سبقت الإشارة إليها والتي ما تزال قيد الإعداد ، لذلك لا بد من الاحتفاظ بالتفاصيل الأخرى إلى أن تظهر الدراسة في صورتها الكاملة ، ونرجو أن يتوافر لهذه الدراسة ، والجزء الأول الذي نشر منها ، اهتمام كاتب يحفز باحثين آخرين على استخدام التحليل البنوي في إعادة اكتشاف الشعر الجاهلي . ويشكل عمل كهذا طرازاً من العمل لا يمكن أن ينتجه جهد مفرد بل يحتاج إلى عمل جماعي يعكف عليه حتى يؤق ثماره<sup>(٣٣)</sup> .

هناك نقطة أخيرة لا بد من الإشارة إليها وهي أننا نستطيع عند هذه النقطة من الدراسة أن نقارن بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح من حيث مستوى التعارضات التي تتولد عنها الرؤية المجردة في كل قصيدة منها ، إلى جانب مستوى الوحدات التركيبية والتي التي تجسد هذه الرؤية . تتحرك القصيدة المفتاح أساساً في إطار تعارضات هي الموت / الحياة ، الجفاف / الطراوة ، الجلب / الخصب ، العرضى / الدائم ، الانقطاع / الاستمرارية . وتهتم القصيدة بالخصب والتناسل بوصفها قوى البقاء والاستمرار ، ومن ثم تهتم بالذرية والقبيلة وقيمه .

لهذا السبب يحتل المركز من هذه القصيدة وحدات تكوينية تشتمل على علاقات ثنائية يتولد عنها الحمل والذرية ووحدات تكوينية تشتمل على التضاد بين الأنا / الآخر (القبيلة في حالة التنافس) ، وتظهر ناقة الشاعر كذلك في علاقة هيمية بالعلاقات الثنائية . وتتحرك القصيدة الشبقية ، على النقيض من القصيدة المفتاح ، داخل إطار تعارضات هي المشاشة / الصلاة ، ما هو معرض للزمن / لا زمني ، خود الحيوية / الحيوية ؛ النسبي / المطلق ؛ السكون / الحركة ؛ التسطح (خال من الحدة) / الحدة ؛ التأمل / العاطفي . وتهتم القصيدة بالمشاشة وحتمية خود الحيوية وتلاشيها في الظواهر كلها ، وفي العواطف كلها ، وفي الزمن مهما طال . وتطمح القصيدة إلى الكشف عن جوهر الحدة والحيوية في صورهما الغلبة الدائمة . وتقوم القصيدة بهذا الكشف في جو طوقوسي ، فتجعل من الحيوية والاحتفاء بها شعيرة تظهر ، بصورة خيصة ، في صور الدماء ، وشواء اللحم ، ومصابيح الراهب ، وأناشيد الطيور . كما يظهر محور الجلب / الخصوبة في هذا الجو الطوقوسي بوصفه أحد الثوابت المثالية للحقيقة الأدبية ، ويتم اكتشاف التعارضات الأخرى في إطاره . لهذا السبب تغيب الذرية والقبيلة وقيمه من هذا الموضوع في القصيدة . وتظهر الرؤية في القصيدة لا بوصفها رؤية جماعية وإنما رؤية فردية إلى حد كبير . إنها بحث مستعنت عن مظاهر الحدة في الإنسان ، وفيما يرتبط به ارتباطاً حمياً ، وفق عقله الخاص .

ونجد ، بناء على ما تقدم ، أن القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح تجسداً رؤى بينيتين متميزتين ومتضادتين للواقع . وهذه نتيجة مهمة في ذاتها أمكن التوصل إليها عن طريق التحليل

## الهوامش

Towards a Structural Analysis Of Pre - Islamic Poetry, International Journal of Middle Eastern Studies, 6 (1975), pp. 148 — 184.

وقد نشرت الترجمة العربية لهذا الجزء من الدراسة في مجلة والمعرفة دمشق ، عددي آيار وحزيران ١٩٧٨ .

(١) تشكل هذه الدراسة الجزء الثاني من دراسة موسعة حول التحليل البنوي للشعر الجاهلي . وقد ظهر الجزء الأول من هذه الدراسة بعنوان :

- وفي أعمال بارت *Barthes* وتودوروف *Todorov* على وجه الخصوص .
- (١٤) ذلك هو تعريف توماشيفسكي *Tomashevski* للحبكة كما نقله شافمان في الموضوع السابق .
- (١٥) أنظر تعريف فلاديمير بروب *Propp* لوظائف الحكاية الخرافية وتحليله لبنيته في كتابه :  
*The Morphology of the Folktale*, 2 nd. (Austin, 1968)
- وخصوصا الفصل الأول والثالث .
- (١٦) تستخدم كلمة علامة *Sign* هنا بمعناها اللغوي وكذلك بالمفهوم الذي استخدمت به فيما بعد عند شتروس . انظر سوسير *Saussure* في كتابه :  
*(Cours de linguistique générale) Paris, 1916.*
- (١٧) كما ، على سبيل المثال في ، وإذا السها انشقت
- (١٨) ذكرها أدونيس ، السابق ، ص ٥٧ . وتعد دراسة أدونيس لهذه النقطه واحدة من أهم المقولات التي تربط بالشعر الجاهلي .
- (١٩) حول التأليف الشعري وتحليل الصيغة (formulaic) على الشعر الجاهلي ، بصورة عامة ، وعلى القصيدة الشبكية ، على وجه الخصوص ، انظر :  
*Michael Zwerette, The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry : Its Character and Implications, (Berkeley, August, 1972)*  
وهي أطروحة للدكتوراه غير منشورة وخصوصا الملحق A وهو بعنوان : «*Formulaic Analysis of The Muallaqa of Imru' al-Qays*»  
وتوجد أن كثيرا من التكرار الذي ورد ذكره هنا قد وصف على أنه صيغ . ولم أستطع الحصول على العمل المهم الذي أنهى زفتار إلا في المراحل النهائية من إعداد هذه الدراسة ، ولكنني أأمل أن أستخدمها باستفاضة في المستقبل . وترجع أهمية هذا العمل في أحد جوانبه إلى طبيعته التحليلية ، كما ترجع ، من جانب آخر ، إلى أنه يقدم المحاولة الأولى فيما أعلم ، لتطبيق نظرية باري لورد *Parry - Lord* على الشعر الجاهلي . ولا ترجع الإشارة هنا إلى الدراسة التطبيقية الوحيدة لهذه النظرية ، وهي دراسة جيمس منرو وذلك بسبب أن الدراسة الأخيرة لا تقدم تحليلا مفصلا للقصيدة الشبكية فضلا عن أن عمل زفتار قد تم قبل دراسة منرو .
- (٢٠) حول النثر في الشعر العربي والدور الإيقاعي في أنواع النثر الثلاثة ، انظر : كمال أبو ديب «في البنية الإيقاعية للشعر العربي» (بيروت ، ١٩٧٤) ، خصوصا الفصل السادس .
- (٢١) انظر ، نفسه ، الفصل الأول .
- (٢٢) هناك نقطة أخيرة تستحق الذكر وهي أن استخدامي للمصطلح «الرؤية الشبكية» يوسع الحقل الدلالي لكلمة «*Bros*» ليشتمل على «الشوّهانية» ومن هنا يختلف هذا المصطلح عن استخدام نورثروب فرأي *Northrup Frye* للمصطلح نفسه يشير إلى «مصدر الروح .. مصدر الإنسان من عالم طبيعته الحاوية إلى شيء أقرب ما يكون إلى بيته الأول ، وهو ما يعرف عادة بالفردوس الأرضي أو جنت عدن» . انظر :

*The Stubborn Structure : Essays on Criticism and Society, (Ithaca, New York, 1970) pp. 257 - 258.*

- وكانت الدراسة تهدف جزئيا إلى تطوير الأسس النظرية لاستخدام البيئوي على الشعر الجاهلي . وعلى الرغم من أن عددا قليلا من الباحثين قد استخدم هذا المنهج ، إلا أن هناك مؤشرات تحول إيجابي ظهرت منذ نشر الجزء الأول من الدراسة وتبعت كلها على التنازل .
- (٢) الجزء الأول من الدراسة *TSA* وقد سبق الإشارة إليه . ص ١٦٧
- (٣) انظر ، على سبيل المثال ، وصف آريسي *Arberry* للمعلقة في «المعلقات السبع» :  
*The Seven Odes, (London and New York, 1957)*
- (٤) انظر حول هذه النقطة : محمد عبد السلام هارون في مقدمته لنسخة ابن الأثيري «شرح القصائد السبع الطوال» الطبعة الثانية (القاهرة ١٩٦٩) ص ١١ - ١٣ .
- (٥) النسخة المستخدمة هنا هي نسخة ابن الأثيري لهذه المعلقة (انظر السابق) . وهناك نسخة أخرى ، ماتزال مخطوطة ، تختلف اختلافا أساسيا عن النسخة المستخدمة هنا وتزيد عليها بثلاثين بيتا . وتشكل النسخة الأكثر طولا أساس دراسة للمعلقة أمل أن أفرغ منها في وقت قريب .
- (٦) حول هذا الجانب في القصيدة ، انظر الجزء الأول من الدراسة ، الجزء رقم ١٢ . وانظر كذلك كلود ليفي شتروس *Levi - Strauss* حول طبيعة الزمن غير المكموسة في الأسطورة في مقاله :  
*The Structural Study of Myth, in Structural Anthropology (New York : 1967), p. 205*
- (٧) لمناقشة هذه النقطة انظر : الجزء الأول من الدراسة ، الأجزاء ٤ - ١ و ٢ - ٤ .
- (٨) على الرغم مما يكتبه تحليل التضادات والتعارضات من أهمية كبيرة في القصيدة كلها ، إلا أنني لن أقوم بتسجيل هذه التعارضات كلها هنا ، على حين أنني أؤكد أن هذه التعارضات لا تسيطر على هذه القصيدة بصورة تفوق سيطرتها على القصيدة الفتح . (انظر الجزء الأول من الدراسة ، جزء ٧ - ١٠) .
- إن اهتمامي بتطويع المنهج البيئوي وصقله يبيح إغفال ذكر نقاط معينة في الدراسة الحالية وذلك بهدف التركيز على نقاط أخرى لم تنسج مناقشتها . ونأمل أن تقدم هذا المنهج في صورة أكثر كمالا عندما يتم تحليل منضيق للمعلقات كلها بالإضافة إلى مجموعة من القصائد الأخرى .
- (٩) انظر ، على سبيل المثال ، ابن الأثيري ، سابق ص ٢٠ - ٢١ .
- (١٠) انظر الملاحظة التي جاءت على هذا المصطلح في الجزء الأول من الدراسة ، ص ١٥٢ .
- (١١) انظر : أدونيس ، «ديوان الشعر العربي» الجزء الأول (بيروت ١٩٦٤) ص ١٥ .
- (١٢) المصدر السابق .
- (١٣) نقل سيمور شافمان *Chatman* في مقاله :  
*Towards a Theory of Narrative in New Literary History : A Journal of Theory and Interpretation : Vol. VI, 1974 - 1975, p.296.*
- وانظر كذلك فيكتور إيرليخ *Erich* في :  
*Russian Formalism : History, Doctrine (The Hague, 1965)*

## غربة الملاك الضليل

عبد الرشيد الصادق محمودي

لم يكن أحد فينا أعلم بدراسة اغتراب امرىء القيس<sup>(١)</sup> . فبأى معنى كان غريبا ؟ هذا هو السؤال الذى نبدأ به . وهو سؤال لم يلق حتى الآن إجابة محددة مقنعة . لقد تعددت الروايات التى وصلت إلينا عن حياة امرىء القيس وما كان من فساد علاقته بأبيه ، وخروجه عن طاعته ، وتمرده على تقاليد مجتمعه ، وتشرده فى طلب اللهو ، وفراره من المطاردة ، وسعيه إلى التار من قتلة أبيه ، وإلى استرداد ملكه المنهار . ولقد تعرضت هذه الروايات للنقد ، لكن أحدا لم يحاول أن يستخلص منها ما هو أساسى فى غربة امرىء القيس .

ولعل أوضح تعريف لغربة امرىء القيس هو ما نجده تحت مادة «الضليل» فى «المعجم الوسيط» للمجمع اللغوى بالقاهرة . فامرؤ القيس وفقا لهذا التعريف كان «ضليلا» لأنه كان صاحب غوايات وبطالات ، أو لضلاله بين القبائل . لكن هذا التعريف يشقيه لا يمس من غربة امرىء القيس إلا جوانبها السطحية ؛ فلم تكن غوايات امرىء القيس وأسفاره إلا مظاهر لغربة أعمق لا يمكن أن تفهم إلا فى ضوء علاقته بأسرته وبأبيه على وجه التحديد . فلقد تغرب أولا لأن حياته فى إطار الأسرة قد تصدعت فى سن مبكرة . ولقد قيل إن الملك الأب كان يستنكف قول الفتى للشعر لأنه لا يليق بأبناء الملوك ؛ وقيل إن الفتى قد شيب بامرأة كانت زوجا أو جارية لأبيه ؛ وقيل إن الملك عندما يمس من إصلاحه عهد إلى أحد رجاله بقتله . وليس هناك ما يدعو إلى تصديق هذه الروايات بهذا غيرها ، لكنها تشير فى مجموعها إلى أمر مرجح ، هو أن حياة الشاعر فى نطاق أسرته قد تصدعت على نحو لم يمكن إصلاحه ، وأنه أخذ يبحث عن العلاقات الحميمة خارج نطاق الأسرة ، وعلى هامش المجتمع .

مبازل امرىء القيس تتسم إذن بطابع الخروج على الأسرة والمجتمع . فلم يكن من غير المألوف أو المستنكف أن يفرم أمير بالصيد والشراب والنساء ؛ لكن مشكلة امرىء القيس هى أنه كان يمارس حياة اللهو ممارسة الأمير المخفق المثبؤ ، وأنه كان يحاول أن يجد فيها بديلا عن حياته الأولى .

على أن لغربة امرىء القيس بعدا آخر ؛ فهو لم يستطع أن

كان امرؤ القيس فيها يقول صاحب الأغاني يسير فى أحياء العرب ومعه انحلاط من شذاذهم من طيء وكلب ويكر بن وائل ، فإذا صادف غديرا أو روضة أو موضع صيد أقام فيه ، فذبح لمن معه فى كل يوم ، وخرج إلى الصيد فنصيده ، ثم عاد فأكل وأكلوا ، وشرب الخمر وسقامهم ، وغنته قياته ، ولا يزال حتى ينفد ماء الغدير ، ثم ينتقل عنه إلى غيره<sup>(٢)</sup> .

من قبل . ولهذا الإغفال أكثر من سبب ؛ ففكرة تغرب امرئ القيس لم ترسخ وتحدد كما بينت فيما تقدم . لكن هناك سببا آخر ، هو أن البحث في هذا السؤال يقتضى إدراك مقومات الوحدة في شعر امرئ القيس ، وهو ما لم يتحقق حتى الآن ، كما سنرى فيما يلي .

قد نجد في المعلقة أفضل مثال لتوضيح أثر الغربة في شعر امرئ القيس . ولتكن نقطة البدء هي تلك الأبيات التي يشكو فيها الشاعر طول الليل وجسامة همومه<sup>(٨)</sup> :

وَلَيْلٌ كَمَوْجِ الْبَحْرِ ارْتَحَى سِدْلُوكُهُ  
عَلَى بَأْتَوَاعِ الْمُحْمُومِ لِيَبْتَلِ  
فَقَلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِجُوزِهِ  
وَأُرْدِفُ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكُلْكَلِ  
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجِلِ  
بَصْبَحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ فَيْكُ بِأَمْسِلِ  
فَيَالِكَ مِنْ لَيْلٍ كَانَ نَجْوَاهُ  
بِكُلِّ مَفَارِ الْفَتْلِ شَدْتُ بِبَيْدِلِ  
كَأَنَّ الشَّرِيَاءَ عُلِقَتْ فِي مَصَامِهَا  
بِأَمْرَاسٍ كَثَنًا إِلَى صَمِّ جَنْدِلِ

إذا قرأنا هذه الأبيات في موقعها من القصيدة وجدنا أنها تتوسط مقطعين يتبضآن بالسعادة والحياة . ففي المقطع الذي يتقدم الحديث عن ليل المحموم يروي الشاعر إحدى انتصاراته العاطفية :

وَبَيْضَةُ خَدْرِ لَا يَرَامُ خَبْلَاؤُهَا  
تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوِهَا غَيْرَ مَعْجَلِ  
تَجَاوَزْتُ أَحْرَاسًا وَأَهْوَالَ مَعْشَرِ  
عَلَى حِرَاصٍ لَوْ يَسْرُونَ مَقْتَلِ  
وَلَا يَنْهَى الشَّاعِرُ هَذِهِ الْقِصَّةَ حَتَّى يُوَكِّدَ ثَبَاتَهُ عَلَى حُبِّ تِلْكَ  
الْحَسَنَةِ وَرِضَاهُ بِحَيَاةِ الْعَاشِقِ :

إلى مثلها يرنو الحليم صبابه  
إذا ما استبكرت بين درع وبحول  
تسلت عماليات الرجال عن الصبا  
وليس صباى عن هواها بمنسل  
ألا رب خضمت فيك ألوى ردتك  
نصيح على تعذاله غير مؤتل

لا يمكن لعاذل إذن أن يرد عن حبه لها . ولقد يسلو الناس صبرات شبابهم ، أما هو فلا يمكن أن يسلو حبهما ، ولا يمكن أن يستمتع فيها لصوت العقل . لكن من الواضح أن إيمان الشاعر بالحب ليس بالرسوخ الذي يزعم ؛ فإن إيا يبدأ حديثه عن ليل

يستقر في حياته الجديدة ؛ ولقد ظل شيخ أبيه الملك يطارده في حياته على هامش المجتمع . وإنا لنجد في القصة التالية من «الأغانى» تصويرا دراميا أخاذا لسلطان الملك المقتول على قلب الأمير العاق :

ولما طعن الأسد حُجْرًا ولم يجهز عليه ، أوصى ودفع كتابه إلى رجل وقال : انطلق إلى ابني نافع - وكان أكبر ولده - فإن بكى وجزع فأنه عنه ، واستقرهم واحدا واحدا حتى تأتى امرأ القيس - وكان أصغرهم - فأيهم لم يجهز فادفع إليه سلاحى وخيل وقدرى ووصيتى . وقد كان بين وبينه من قتله وكيف كان خبره . فانطلق الرجل بوصيته إلى نافع ابنه ، فلخذ التراب فوضعه على رأسه . ثم استقرهم واحدا واحدا فكلهم فعل ذلك ، حتى أتى امرأ القيس فوجدته مع نديم له يشرب الخمر ويلاعبه الترد ، فقال له : قتل حجر . فلم يلتفت إلى قوله ، وأمسك نديمه . فقال له امرؤ القيس : اضرب فضرب ، حتى إذا فرغ قال : ما كنت لأفسد عليك دستك . ثم سأل الرسول عن أمر أبيه فأخبره . فقال : الخمر على والنساء حرام حتى أقتل من بنى أسد مائة وأجز نواصى مائة<sup>(٩)</sup> .

وقال صاحب الأغاني في رواية أخرى إن امرأ القيس عندما أتاه نبأ مقتل أبيه قال «ضيعنى صغيرا وحملنى دمه كبيرا»<sup>(١٠)</sup> .

ولنا أن تنشكك في صدق هذه القصة<sup>(١١)</sup> ، لكن ليس هناك ما يدعو إلى الشك في صدق الخبر الأساسى الذى تتضمنه ، وهو أن امرأ القيس قد تصدى دون إخوته لتحمل أعباء التركة الملكية . وأيا ما كانت الأسباب الموضوعية التى دفعته إلى اتخاذ هذا القرار<sup>(١٢)</sup> ، فإن الأمر الجوهري في هذه القصة هو أن امرأ القيس تحمل ذلك العبء الفادح<sup>(١٣)</sup> على الرغم من أنه كان أصغر إخوته سنا ، وأبعدهم - فيما يبدو - عن سيرة الأمير المشالى والابن المطيع . ومعنى هذا أن الابن العاق كان في حقيقة الأمر أكثر إخوته ولاء لأبيه .

لقد تغرب امرؤ القيس إذن غربة مزدوجة ؛ فلقد تغرب أولا عندما تصدعت علاقته بأبيه ، وخرج من حياته الأسرية ؛ ثم ازدادت غريبته عمقا عندما لحق به الماضى في حياته الجديدة وأفسد عليه متعه ، وزعزع استقراره في عالم اللاهو ، وأرسله يضرب في الأفاق لتحقيق مهمة عسيرة لم يكن مؤهلا لها . ولقد عبرت تلك القولة الشهيرة «ضيعنى صغيرا ، وحملنى دمه كبيرا» أوجز تعبير عن غربة الشاعر بعيدا .

\*\*\*

أما السؤال الثانى الذى يعتنا في هذه الدراسة فهو ما إذا كان لغربة امرئ القيس أثر في شعره . وهو سؤال لم يطرح للبحث

ألا رب يوم لك منهن صالح  
ولاسيما يوم بدارة جلجل  
ويوم عقرت للعذارى مطوى  
فيما عجا من رحلها المتحمل  
يظل العذارى يرغبن بلحمها  
وشحم كهداب الدمعس المفتل  
ولم يقتصر الأمر على تلك المادبة ، فقلد كان يوم دارة جلجل  
مليثا بالترق والأشواق :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة  
فقال لك الويلات إنك مرجل  
تقول وقد مال الغبيط بنا معا  
عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل  
فقلت لها سيرى وأرعى زمامه  
ولا تبعديني من جنك المعلل  
لكن أمانتي في أن يطلق السراح للبير ، وأن تزول المسافة  
الفاصلة ، وأن تغمه الشجرة الجنية يذخها ، تسح الطريق  
بعد حين لنغمة حزينة ، لتناجاة ضاربة فياضة بالرقه وخشية  
الهجر :

ويوما على ظهر الكشب تعذرت  
على وآلت حلفة لم تحلل  
أفاطم مهلا بعض هذا التدلل  
وإن كنت قد أزعمت صرعى فأجمل  
وإن كنت قد ساءت منك مئى خليفة  
فسل ثيابي من ثيابك تنسل  
أغرك مئى أن حبك قاتل  
وأنك مهيا تأمري القلب يفعل  
وما ذرفت عينك إلا لتقدحى  
بسهميك في أعشار قلب مقتل

وهكذا تستمر القصيدة حتى نهايتها متقلبة بين مواقف وأنغام  
شقى. ومن هذه الحركة تستمد القصيدة وحدتها ويتحدد بناؤها.  
فليس في القصيدة من وحدة سوى أنها جمعت لحظات شتى من  
حياة نفس نزاعة دائما نحو السعادة والإشباع ، مكتوبة أبدا بنار  
القلق والوحشة . ولقد أصاب إيليا حاوى عندما كتب يقول :  
«وحديث الشاعر عن الطفل ينطوى على بعدين جوهريين ،  
تنفرع منها الأبعاد الأخرى . البعد الأول هو رغبته بالحياة ،  
وحبه لمتعتها ، ورغبته في الاستقرار بين أحضانها . . . . . والبعد  
الثاني يتولد من شعوره بهروب الأشياء وإدبارها السريع أمامه ،  
وحركة التغير في الأشخاص والأحداث . . . . . ففى البعد الثاني  
تجتمع إذن عوامل الانقراض والمهرم والزوال ، العوامل التى تحول

الهموم والمحن حتى يراودنا الشك في ثباته ، فكأنما تمكن حديث  
العاذل في النهاية من التسلل إلى نفسه .

أما المقطع الذى يلى الحديث عن ليل الهموم فيتضمن مشهد  
الحصان الرائع المحبوب وهو ينطلق قبل مجئ الصبح ومحطم  
السكون ، ويوقظ الطير ويخرج الحيوان من مكانته :

وقد أغتلى والطير في وكناتها  
بمنجرد قيد الأوابد هيكل  
مكر مفر مقبل مدبر معا  
كجلمود صخر حطه السيل من عل  
كملت يزل البلد عن حال متنه  
كما زلت الصفواء بالمتنزل  
مسح إذا ما السابحات على السوى  
أثرن غبارا بالكديد المركل  
على العقب جيشا كان اهتزامه  
إذا جاش فيه ميه غلى مرجل  
يطير الغلام الخف عن صهواته  
ويلوى بأثواب العنيف المشقل  
دريس كخزوف الوليد أمره  
تقلب كفيه بخيط موصل  
له أبطالا طبقى وساقا نعامه  
وإرخاء سرحان وتقريب تنفل  
كان على الكتفين منه إذا انتحى  
مداك عروس أو صراية حنظل

فاذا قرأنا هذا المقطع بعد حديث الشاعر عن الهم الليل  
الجاثم والنجوم التى شدت بالحبال إلى الجنادل الصم ، بد لنا فيه  
ما يشبه الاحتفال بانقشاع الليل ومهمومه ، وينجاح الشاعر فى  
الفكك من أسره . لقد خيل إليه أن الليل لا يمكن أن ينقضى ،  
وأن الصبح لو جاء لا يمكن أن يفضل الليل ، لكنه استطاع أن  
يطلق في الطبيعة «جلموده» المتدفع المروح ، وأن يمزق به الحبال  
الخفية التى تشد النجوم إلى الجبال الرواسى ، وأن يعجل بقدوم  
الصبح وما يحمله من صيد وافر .

ثمّة إذن إيقاع أو توتر تتعاقب فيه حالات من النشوة والكآبة ،  
من النور والظل ، من الحيوية والجمود . وهو إيقاع يتخلل  
القصيدة ويسبق عليها ذلك البزخ البادى في تعدد الألوان  
والعواطف . ولا يمكننا في هذا المجال أن نستعرض القصيدة  
بأكملها ، وكفى أن نورد مثلا آخر على ما نعتى ، فبعد المقدمة  
الطويلة الباكية ، يستحضر الشاعر يوما من أيام السعادة الغامرة  
- يوم دارة جلجل (٩) - حينما عقر للعذارى مطيته وأطعمهن من  
شوائها :



المعلقة أى تمير صريح عن الغربة ، لكننا قد نجد ما ينم عليها في ذلك التوتر الأساسي الذي تميزت به القصيدة .

وليس يمكننا أن نوفي الموضوع حقه من البحث دون أن ندرس غزل امرئ القيس . فمن السهل أن نذكر عن طريق القراءة العابرة أن المرأة كانت محورا أساسيا في تلك الحياة الخارجية التي نشد فيها بدلا من سعادته المفقودة . وأن الشاعر قد التمس في المرأة ملاذا من الوحشة . غير أن إثبات هذه المعاني وتجليها ، وتقصى أصولها وأصدائها في نصوص الشاعر ، يقتضى بدوره الاهتمام بعوامل الوحدة . وليس من الممكن أن نتفهم طريقة امرئ القيس في الحب ، أو أن نحدد موقفه من المرأة بصفة عامة ، إلا إذا تتبعنا تطور تفكيره ، وتقلب مشاعره ، عبر عدة مقاطع . ومن هنا كان بحثنا في غربة الملك الضليل هو في أساسه بحثا في مقومات الوحدة في قصائده ، وفي غزله بصفة خاصة .

ولقد كان من الضروري أن نخصص جزءا مهما من هذا البحث لتفنيذ مجموعة من الآراء والمواقف التي تحرقل دراسة الشاعر القديم بوصفه فنانا صاحب رؤية متكاملة وتجربة حية . فهناك أولا ما أسميته بنظرية المواقف الغزلية الثلاث ؛ وهي نهج لدراسة غزل امرئ القيس عن طريق تقسيمه قسمة حاسمة إلى ثلاثة أنواع أو مواقف ثابتة ؛ وهناك ثانيا نظرية ترجع إلى مدرسة والديوان ، ومازالت تحيا في النقد الناصر للشعر الحديث ، ومؤداها أن الشعر التقليدي يخلو من الوحدة لأنه يفتقر إلى ما يسمى بالوحدة العضوية ، وهناك ثالثا اتجاه عام مشترك ، وهو الاتجاه سلبى ، قوامه العجز عن إدراك الخصائص المميزة لحساسية الشاعر القديم ، وتقصير عن أية محاولة جادة لرؤية العالم بعينه ، وإصرار على مواجهته بقولاب متجمدة ومفاهيم متحجرة .

\*\*\*

يقول الدكتور الطاهر أحمد مكى «واحتلت المرأة في شعر امرئ القيس مكانا أهم مما احتلته عند أى شاعر جاهل آخر ، وعمل نحو تفرد به ، فيعرض لها في ألوان ثلاثة ، متذكرا ، ومتمائلا ، ومجاننا . في الأولى يأسى على أيامه الخوالى معها ، ويكُون هذا الجانب جزءا من مقدماته الطللية . . . وفي الثانية تناولها مخلوقا رقيقا ، يصفه ويستغرق في وصفه ؛ وفي الثالثة جعلها مناط مغامراته ، مغامرات قد يكون فيها صادقا أوصانا . . . »<sup>(١٧)</sup> . واضح إذن أن الكاتب قد أدرك ما للمرأة من مكانة فريدة في شعر امرئ القيس . ولقد أدرك أيضا أن المرأة كانت في نظر امرئ القيس سلاحا فعلا لقتل الوحشة : « . . . فشب (أى امرؤ القيس) وقلبه صحرا خالية مجدية يعمرها الخوف والوحدة : وشىء واحد يمكن أن يملا قلب الرجل

معنى الحياة وروضها إلى طلل مقفر ، موحش ، وتجعله موطن غربة وخراب . . . »<sup>(١٨)</sup>

غير أن ما يسميه إيليا حاروى بالتزاوج بين البعدين الجوهريين لا يقتصر على مقدمة المعلقة ، بل يمتد إلى القصيدة بأكملها ، ويحدد بناءها . وليس من الممكن لأحد أن يقدر المعلقة حق قدرها إذا غاب عنه مثلا أنها تلك القصيدة التي يتغنى فيها الشاعر - من ناحية - أفراح الصبا وملذاته ، ويصور فيها - من ناحية أخرى - بطش السيل بالشجر وجذوع النخل والبيوت والسباع .

ولقد لاحظ عدد من النقاد أن شعر امرئ القيس (بصفة عامة) يتضمن الألم مقوماً من مقوماته . ذلك ما رأه مثلا الدكتور سيد نوفل فيما يتعلق بشعر الطبيعة لدى امرئ القيس<sup>(١٩)</sup> . بيد أن فكرة الألم في حد ذاتها وعمتها العام لا نفى بالغرض ، وخصوصا في حالة المعلقة ؛ فنصير الألم لا يدخل في القصيدة إلا بوصفه طرفا في ذلك التزاوج الأساسي . وهو في هذا السياق ذو طبيعة محددة ؛ فهو لما في الطبيعة من تقلب ، ووعى بأن هذا العالم الذى يبذل بسخاء قادر على أن يبطش بضراوة<sup>(٢٠)</sup> .

وليس يتغنى في رأى أن تغلب أحد طرق التزاوج على الطرف الآخر . لنسلم بأن امرأ القيس لم يعرف السعادة خالصة من بذور فئائها ، لكن هذا لا يعنى أنه كان في نهاية الأمر زاهدا أو متشائما أو داعيا إلى الإعراض عن الحياة . فهو بمعنى من المعاني لم يتعلم من تجاربه ، ولم يتخلص منها نتيجة نهائية . ولقد كان ضروريا له فيها يبدو أن ينشبت بالتح (على الرغم من إدبارها) ، وأن ينتشى بالوان الطبيعة الزاهية وصورها المتنوعة (على الرغم من تبددها) ، ووجد شاعريته في التغنى بما في الحياة من تقلب .

فإذا لاحظنا ما في المعلقة من توتر أساسي ، ولم نقرط في أى من طرفي التزاوج لحساب الطرف الآخر ، أصبح في إمكاننا أن نتبين أثر الغربة - بمعناها المزوج - في المعلقة . فلستنا نجاووز الصواب إذا قلنا إن هذا التقلب بين الإقبال على الحياة والتخوف منها يجسم - من ناحية - رغبة الشاعر في أن يجد في الطبيعة ما يشبع حرمانه العاطفى بعد انفصاله عن حياة الأسرة ، كما يجسم - من ناحية أخرى - سوء مقامه في حياته الجديدة ، ونبو عالم اللهب (لمحزبه عن الإفلات تماما من قبضة ماضيه ، ومن ولاته العميق لأبيه) .

يبدو إذن أن البحث في غربة امرئ القيس كما تتجلى في شعره يقتضى إدراك مقومات الوحدة في هذا الشعر . فنحن لا نستطيع أن نتبين أثر الغربة في قصيدة كالمعلقة إلا إذا لاحظنا ما تنطوى عليه بحكم بنائها ذاته من تقلب بين اندفاع جارف نحو الحياة وعجز عن الاطمئنان إليها . أو لنقل بتعبير آخر إننا قد لانجد في

عوامل التهذيب والتنظيم . فهل طبق الدكتور مكي هذه السياسة ؟ كلام لم يفعل ، ولم يحاول قط أن يطلع قراءه على جهود امرىء القيس في ترويض شهواته . فما الذي حدث إذن ؟ لماذا أخفق الناقد في تحقيق نواياه الطيبة ؟ الواقع أنه قضى على إمكانيات النجاح عندما قسم غزل امرىء القيس إلى ثلاثة مواقف مستقلة ، وعندما تناول كل موقف على حدة . فامرؤ القيس لا يقف من المرأة مواقف ثلاثة - بالمعنى الذي يريده الناقد . وإمكانتنا - إذا تركنا غزل الأطلال جانباً بصفة مؤقتة - أن نلاحظ بسهولة أن الغزل الوصفي عند امرىء القيس يقترن دائماً بالغزل الماجن ، وأنها يشكلان معاً عنصرين متكاملين في القصص التي يروي فيها الشاعر مغامراته العاطفية . وأوضح مثال على هذا الاقتران هو القصة التي يرويها في لاميته ، والتي يبدؤها بقوله «وَالأَمَّ صَبَاحَ أَيَّامِ الطُّلِّ الْبَالِ» . يقول الشاعر :

ألا زعمت بسباسة اليوم أننى  
كبرت وألا يحسن اللهو أمثالي  
كذبت ، لقد أصبى على المرء عرسه  
وأمنع عرسى أن يزن بها الخالي  
ويارب يوم قد هلت وليلة  
بأتمة كأنها خط تمثال  
يضىء الفراش وجهها لضجيعها  
كمصباح زيت في قناديل ذبال  
كأن على لبائها جمر مصطل  
أصاب غضى جزلاً وكف بأجذال  
وهبت له ريح بمختلف الصوى  
صبا وشمال في منازل قفال  
ومثلك بيضاء الموارض طفلة  
لعوب تنمسيخى إذا تمت سربال  
كحقف النقايشى الوليدان فوقه  
بما احتسب من لين من وتسها  
لطيفة طى الكشح غير مفاضة  
إذا ما الضجيع ابتزها من ثيابها  
تميل عليه هونة غير مجبال  
تنورتها من أزوعات وأهلها  
بشرب أدنى دارها نظر عال  
نظرت إليها والنجوم كأنها  
مصاييح رهبان تشب لقفال  
سموت إليها بعد ما نام أهلها  
سموحباب الماء حالا على حال

الخالي ، هو قلب المرأة ، وفي نفس الوقت هى أمضى سلاح لقتل الخوف ، واجتثاث الوحشة . والمرأة القادرة هى المرأة الفاتنة ، وفتنتها تتمثل في كمالها خلقه وتصويره<sup>(١٤)</sup> .

غير أن تفكير الكاتب لا يغلو من التفكك والغموض عندما يحاول أن يفسر لم كانت المرأة سلاحاً فعالاً لإزالة الوحشة . ويبدو أنه يريد أن يقول إن امرأ القيس إذ يتغزل واصفاً بصور المرأة وقد اكتملت صفاتها وصارت مثلاً أعلى للجمال الأنثوى<sup>(١٥)</sup> ، وأنها - في هذه الصورة - قادرة على إزالة الوحشة . لكن يعيب هذا الرأي أنه نظرى مجرد وأنه إلى هذا الحد غير مقنع ؛ فليس من الواضح وضوح البديهي أن الصورة المثالية للمرأة كفيّلة بالقضاء على الوحشة . ولقد كان الأمر يقتضى من الناقد أن يبين عن طريق تحليل النماذج المناسبة من غزل الشاعر كيف تفعل تلك الصورة فعلها على نحو محدد . لكنه لم يفعل ذلك ، واكتفى في تعليقاته على النصوص بشرح الآيات دون تحليل .

وهو لم يكن أكثر توفيقاً في معالجته لمغامرات امرىء القيس وجونه ، واقتصرت جهوده في هذا المجال على التعبير عن بعض النوايا الطيبة . لقد أصاب كل الإصابة عندما نفى تهمة الفحش عن امرىء القيس :

ولقد قيل إن امرأ القيس كان فاحشاً ، وهى واحدة من مسلمات كثيرة تتوارثها ونزدها دون أن يسأل أحد منا نفسه ، أين هو الفحش في شعر امرىء القيس ؟ ليس في ديوانه غير بيتين فكرتهما مكشوفة ، واختار لهما من الكلمات أرقها ، فلا ترى فيها لفظاً نابياً أو تعبيراً جارحاً<sup>(١٦)</sup> . وهو بعد هذه الملاحظة السليدة يحضى ليدافع عن حق امرىء القيس في أن يكون صادقاً مع نفسه ، وعن حق غزله الصريح في أن يدرس بمجزل عن الأحكام الخلقية . وهو يستعين في هذا المجال بعبد العزيز الجرجاني ويندفع كروتشه ؛ فيها قد قررا استقلال الفن واكتفاه بذاته . ولقد رأى هذا الأخير بصفة خاصة أن الوجدان الفنى ينطوى في حد ذاته على دافع نحو التهذيب والترويض والتنظيم : «وليس يضيرنا في شيء أن يصور فنان عاطفته وما تضره من كره وحسد ، لأن إخلاصه في تصوير نفسه ، إذا كان فناناً عظيماً ، يجعل كرهه حياً . . . . . وليس يضيرنا أن يهبط آخر بالفن فيجعل منه شهيد شيق وشهوت ؛ لأن الوجدان الفنى ، إبان عمله ، سيوجد عناصر التشتت الداخلى تدفعها الشهوة ، ويروض مرجة الشيق العارمة . . . . .»<sup>(١٧)</sup> .

ولست أريد أن أناقش هذا الرأي بالتفصيل ؛ فهو يثير من القضايا ما لا تتسع هذه الدراسة لبحثه . ويكفى أن نعترف بوجاهته بقدر ما يوصى باتباع سياسة حكيمية في دراسة غزل امرىء القيس - سياسة تستهدف اكتشاف ما في هذا الشعر من

السرد (يقوله وتوربها من أذرع وأهلها . . .) . فالشاعر لم يرو القصة بأكملها ليتنقل بعد ذلك إلى الوصف بل توقف عن السرد لحظة ليصف بطلة الغامرة . يضاف إلى هذا أن الوصف في هذه الحالة ينطوي على إشارات متعددة للسياق الذي ورد فيه ؛ فامرؤ القيس لا يصف صاحبه وصفا عاما مجردا ، بل يصفها كما تبدو في ذلك الموقف المعين الذي يصوره ، أو يصفها كما تبدو لضجيعها .

نحن إذن بازاء تجربة حية يدخل الوصف عنصرها فيها . ولو أن الدكتور مكى درس صورة المرأة كما ترد في تجربة الشاعر ، لاستطاع أن يبين بدقة كيف وجد امرؤ القيس في صورة المرأة الجميلة سلاحا فعالا لقتل الوحشة (كان بإمكانه مثلا أن يقيم حجته على حقيقة مؤكدة متعددة ، هي أن العاشق في تلك القصة ، وفي ذلك الموقف بعينه يجد في صاحبه مصدرا للنور والدفع) ؛ ولاستطاع أن يفسر كيف تمكن امرؤ القيس من أن يخضع شهواته لعمل وجدانه الفنى ؛ (فلقد يقال مثلا إن الوصف إذ يرد في سياق المجون يشكل على وجه التحديد مبدأ التنظيم ، وإن امرؤ القيس إذ يشيد بجمال صاحبه ويخلع عليها ماهو كامل من الصفات ، يمارس طريقته الخاصة في مدافعة شبقه وترويض شهواته ، غمما كما يمارس طريقته الخاصة في تشييت سحبات الوحشة) . لكن الدكتور مكى فضل الوصف عن المجون ، وعزل كلا منهما عن سياقه الحى ، فاستحال عليه أن يقول قولاً مجدياً في أى منها . فمن ناحية تحولت صورة المرأة بعد عزلها إلى صورة مثالية لا حياة فيها ولا تأثير لها ، ومن ناحية أخرى بدا غزل المجون مجردا من العوامل التى يمكن أن يقال إنها تنقذه من فوضى الغريزة المحضة .

\*\*\*

إنه لمن المدهش حقاً أن يكون تجاهل عوامل الوحدة في غزل امرئ القيس مذهباً شائعاً بين نقاده ، وأن يصحب من المسلم به تسلياً لا يقبل الشك أن هذا الغزل ينقسم قسمه حساسة إلى ثلاثة مواقف أو أنواع . ذلك أن هذا التهج تاريخياً طويلاً وقدرة فذة على البقاء . فهو يظهر لأول مرة فيها يبدو<sup>(١٨)</sup> في كتاب الأستاذ محمد صالح سمك عن «أمير الشعر في العصر القديم» ، الذى صدرت الطبعة الأولى منه في سنة ١٩٣٢ . ففى صفحة ١٥٣ من هذا الكتاب<sup>(١٩)</sup> يقول الأستاذ سمك : «على أننا لا نكاد نعدو الحقيقة إذا قلنا إن المرأة احتلت في شعر امرئ القيس مكاناً مرموقاً بارزاً أهم مما احتلت عند أى شاعر جاهل آخر ، وعلى نحو تفرده به . وقد تعرض لها في مواقف ثلاثة : متذكراً ، ومتأملاً ، وجامناً . وهو في الموقف الأول يبكي الأطلال والدمع ويأسى على أيامه الخوالى معها ، وفي الموقف الثانى يتناولها مخلوقة جميلة ساحرة فاتنة رقيقة ، يصفها ويتحدث عن جمالها ،

فقال سبائك الله إنك فاضحى  
الست ترى السمار والناس أحوالى  
فقلت يمين الله أبرح قاعدا  
ولو قسطوا رأسى لديك وأوصالى  
حلفت لها بالله حلفة فاجر  
لنأموا فما إن من حديث ولاصلى  
فلما تنازعنا الحديث وأسمحت  
هضرت بغصن ذى شمرايخ ميسال  
وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا  
ورضيت فلنلت صعبة أى إذلال  
فأصبحت معشوقاً وأصبح بعلمها  
عليه القتام سبيء الظن والبال  
يغط غطيط البكر شد خناق  
ليقتلى والمرء ليس بقتال  
أيقتلى والمشرقى مضاجعى  
ومسنونة زرق كانياب أغوال  
وليس بلى رمح فيطعننى به  
وليس بلى شيف وليس بسنبال  
أيقتلى وقد شغفت فؤادها  
كما شغف المهنوء الرجل السطالى  
وقد علمت سلمى وإن كان بعلمها  
بأن الفتى يلى وليس بفعال

من الواضح أن القصة بمختلف عناصرها تتسلسل على نحو طبيعى من بدايتها إلى نهايتها ، وتشكل كلا واحداً . فقد جاءت بأكملها رداً على «سباسة» عندما عبرت الشاعر بأنه قد شاخ ، ولم يعد قادراً على اللهو . فكأنما مس حديثها وترا حساساً فيه فمضى يدافع عن رجولته وفحولته ، مؤكداً أنه مازال قادراً على نيل زوجات الآخرين ، ووقاية زوجه من إغواء الشباب العزب .

وهو لكى يدلل على ما يقول ، يروى مغامرة يتمكن فيها من أن يغوى زوج رجل آخر ، وأن يغلب هذا على أمره . وصحيح أن الشاعر يخصص جزءاً من القصة لوصف صاحبه ، وأن من الممكن الاستشهاد بالأبيات الوصفية بمجزل عن بقية القصة ، لكن هذا لا يعنى أن هذه الأبيات لا تلعب دوراً جوهرياً في الرواية ، أو أنها تخلو من أية دلالة فنية أو سيكولوجية في السياق الذى وردت فيه ، وسوف نتناول هذه النقطة فيما بعد بزيد من التفصيل ، لكننا نستطيع أن نلاحظ الآن كيف جاء الوصف جزءاً من القصة أو لحظة فيها . فالشاعر يستهل القصة (بداية من «ويارب يوم قد هوت وليلة بأنسة . . .») ثم ينتقل إلى وصف صاحبه (بداية من «كأنها خط فتال . . .») ليستأنف

بالمرأة ، ناعما بحسنا ونورها ، من دون ذلك الرجل الآخر الذى قيع فى ركنه المظلم فريسة للغيرة والحقت ، فأخذ يغط غطيط البعير الذى شد خنقه . قصة تشبه حلما من أحلام اليقظة التى يراد بها التعويض عن الشعور بالنقص ، والتفتيش عن مشاعر عدوانية مكبوتة ، كما تشبه الكابوس فى نهايتها (حيث نرى الزوج يلقى فى ركنه المظلم ، ونرى العاشق مضاجعا سلاحه خشية القتل) .

لكن كل ذلك لم يثر اهتمام إيليا حاوى ، فقد اختصر القصة بحيث لم يستيق منها إلا الآيات ٧ و ١٠ و ١٣ و ١٤ و ١٥ و ١٩ - ٢٣ بهذا الترتيب . ومن حق الناقد بطبيعة الحال أن يتخير الآيات التى يستشهد بها ، لكن من حق القارئ أن يتساءل عن العوامل والمبادئ التى وجهت هذا الاختيار ، وعن النتائج التى ترتب عليه . وبناء على هذا يمكننا أن نلاحظ أن اختصار إيليا حاوى للقصة يعنى عمليا تجريدها من كل العناصر التى تسهم فى تعقيدها من الناحية السيكلوجية . فلم تعد القصة بعد اختصارها قصة دفاع عن الرجل الملهدة ؛ وزال عنها طابع الحلم وطابع الكابوس ؛ واختفى منها ذلك الصراع الكتيب بين العشيق والزوج . ذلك أن إيليا حاوى لم يمن فى حقيقة الأمر إلا بفرز الآيات وتصنيفها فى مجموعات غزلية ووصفية وغزلية وماجنة . فقد حلف مثلا البيتين ١١ و ١٢ ، وهما بيتان لا يداخلان فى باب الغزل الوصفى ، وقد لا ينبغي أن يندرجا فى باب الوصف على الإطلاق ؛ فهما وظيفة خاصة فى نطق القصة ، وهى - على الأقل - إضفاء جومن الشاعرية على الأحداث .

كما حذف الآيات من ٤ إلى ٦ . وهى قد حذفن لأنها وصفية . ولم يحاول الناقد أن يبحث ما إذا كان لها - برغم طابعها الوصفى - دور قصصى . ولم يشر دهشته - وهو المهتم بالسيكلوجيا - أن هذه الآيات التى ترد فى سياق مشبع بالعنف والنزعات العدوانية ، تفيض بالركة والدفاء . ولم يدبر بخلافه - فى ضوء هذه الآيات - أنه قد يكون للعاشق فى هذه القصة « الماجنة » حاجة إلى المرأة تختلف عن مجرد الإشباع الحسى . وقد غاب كل ذلك عنه لأن الإطار النظرى الذى يلتزم به لابد أن ينتهى به إلى تبسيط موقف امرئ القيس من المرأة وتشويهه . وليس من الغريب أن تدرج القصة - بعد الجراحة التى تعرضت لها - فى باب الغزل الإباحى المستهتر ، وأن تصبح قصة اعتداء على الحرمات ، وألا تنال من الناقد إلا اللعنات ؛ فأمرؤ القيس فى نظره « يمثل الرجل الجنس الذى يحقق رجولته من سبيل اللذة الموقفة الداعرة ، التى تتغفر بها كرامة السواطف ، وتزول قيم الإنسان بنوع من البهيمية التى تنتشى بشهوة حادة ولكنها عابرة ، فاجرة »<sup>(٢٢)</sup> ولم يعد الناقد يرى فى غزل امرئ القيس ( فى هذا الباب ) سوى « ... شعور الإنسان المدفوع بقوة الجنس الذى

ويستغرق فى وصف محاسنها الجسدية ؛ وفى موقفه الثالث جعلها مناط مغامراته ، وحديث لهو وعبه ولذاته » .

والتقسيم الثلاثى فى صورته هذه ليس سوى ملاحظة عابرة بغير أثر واضح فى بقية الكتاب . فإذا انتقل إلى دراسة الدكتور مكى صار إطارا نظريا لدراسة غزل امرئ القيس . من هنا خصص المؤلف لكل موقف غزلى قصبا قائما بذاته من كتابه . والتقسيم فى هذه الصورة المتطورة يؤدى إلى النتائج السلبية التى ييناها .

لكن هذا التقسيم يتمحض عن أسخف نتائجه وأشدّها تدميرا فى كتاب إيليا حاوى الذى سبقت الإشارة إليه ؛ فلقد أراد هذا الناقد أن يدرس ما أسماه بالسيكلوجية الوجودية للتجربة الشعرية ، وهى التى «تحرى فيما أفصح عنه الشاعر عما لم يفصح عنه ، وتطلع ما انطوى عليه وجدانه دون أن يطلع هو عليه ، ودون أن يوفق ، من ثمة ، إلى إيضاحه للآخرين ...»<sup>(٢٣)</sup> . بيد أننا سرعان ما نكتشف أن كتاب إيليا حاوى لا يحقق الغرض المستهدف منه بأية حال من الأحوال . وذلك أن الدراسة السيكلوجية الوجودية - أيا ما كانت - تقتضى على الأقل تحليل العمل الفنّى بوصفه تعبيراً عن تجربة خاصة ذات بناء عميق ومنطق داخلى ، فى حين أن إيليا حاوى قد قنع بتصنيف الآيات التى قالها امرؤ القيس فى الغزل وفقا لمسطق ذهني مجرد ، وأدرجها - من ثم فى ثلاثة أبواب : « الغزل الفخرى الماجن » ، و « المرأة الوصفية » و « المرأة والطفل » . ولم يحاول إيليا حاوى أن يبين كيف يفكر امرؤ القيس وكيف يشعر ، بقدر ما عنى بفرز أقوال امرئ القيس كما تبدل للنظرة العابرة ، وفقا لمدى قربها أو بعدها عن الأخلاق ( كما يتصورها إيليا حاوى ) . ذلك أن التقسيم الثلاثى لدى إيليا حاوى يكتب بعدا خلقيا واضحا ؛ فهو يشكل سلما من ثلاث مراتب ، فى أدناه ( بالمعنى الخلقى والفنى ) الغزل الماجن ، وفى ذروته ( المعنى الخلقى والفنى ) الغزل الطليل ، فى حين يتوسط الغزل الوصفى . وهذا وذلك ( بوصفه منزلة بين المنزلتين )<sup>(٢٤)</sup> .

ونستطيع أن نذكر على نحو واضح مدى ابتعاد إيليا حاوى عن مراميه ، إذا نظرنا فى الطريقة التى يتناول بها قصص امرئ القيس ؛ فبالقصة التى اقتطعناها من اللامية - على سبيل المثال - لابد أن تثير اهتمام الباحث المعنى بالسيكلوجيا ( أيا ما كان مذهبه ) ، ولا بد لهذا الباحث أن يتوقف طويلا أمام القصة فى مجموعها ، وقبلا تتضمنه من علاقات متشابكة ومشاعر معقدة غامضة ؛ فالشاعر - كما رأينا - يروى القصة دفاعا عن رجولته وقد وضعت موضع الشك . وهو يصور نفسه معتدلا وغالبا فى مواجهة صاحب الحق المغلوب على أمره ؛ يصور نفسه مستائرا

إذا تتهت غريزته وتلمظت اشتدت فيها قوة التحدى وأسقطت  
جميع ما دونه . . . (٣٣).

ولنتظر كذلك في الطريقة التي أعاد بها إيليا حاوى كتابة القصة  
التالية من المعلقة :

وبيضة خدر لايرام خباؤها  
تمتعت من لهوها غير معجل  
تجاوزت أحراساً وأهوال معشر  
عل حراس لويسرون مقتلى  
إذا ما الشريا في الساء تعرضت  
تعرض أثناء النوح المفضل  
فجئت وقد نضت لنوم ثيابها  
لدى السر إلا لبسة المتفضل  
فقالتم يمين الله مالك حيلة  
وما إن أرى عنك العماية تنجل  
خرجت بها قمى تجر وراءنا  
عل أثرينا ذيل مرط مرحل  
فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى  
بنا بطن حقف ذى ركام عقنقل  
إذا التفتت نحوى تضوع ريمها  
نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل  
إذا قلت هاق نولينى قمايلت  
عل مضيم الكشح ربا المخلخل  
مهفهفه بيضاء غير مفاضة  
تراثها مصقولة كالسجنجل  
كبكر مقانة البياض بصفرة  
غذاها غير الماء غير المحلل  
تصد وتبلى عن أسيل وتتقى  
بناظرة من وحش وجرة مطلق  
وجيد كجيد الرثم ليس بفاحش  
إذا هى نصته ولا بمعطل  
وفرع يغشى المتن أسود فاحم  
أثيث كفتو النخلة المتعكل  
غدائره مستشزرات إلى العلا  
تفضل المدارى فى مشى ومرسل  
وكشح لطيفة كالجديل غصير  
وساق كأنبوب السقى المذل  
وتعطو برخص غير شثن كائه  
أساريع ظبى أو مساويك إسحل  
تضىء الظلام بالعشاء كأنها  
منارة عمسى راهب متبتل

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها  
تسوم الضحا لم تنتطق عن تفضل  
إلى مثلها يرنو الخليم صباية  
إذا ما أسبكرت بين درع ومجول  
تسلت عماليات الرجال عن الصبا  
وليس صباى عن هواها بمنسل  
الأرب خصم فيك السوى رددته  
نصيح عل تعذاله غير مؤتل  
ليس من العسير أن نلاحظ للوهلة الأولى أننا يلزاة قصة  
واحدة . صحيح أن فى القصيدة جزءاً وصفاً ، لكنه يلتزم التاماً  
مع الجزء القصصى ( بالمعنى الدقيق للكلمة ) . يحدث ذلك عل  
وجه التحديد فى الآيات من ٧ إلى ٩ . أوفى البيتين التاليين وفقاً  
للرواية التى أخذ بها إيليا حاوى :

فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى  
بنا بطن خبت ذى حفاف عقنقل  
هصرت بفودى رأسها فتمايلت  
عل مضيم الكشح ربا غلخل  
وأيا ما كانت الرواية التى نأخذ بها فإن من الواضح أن الجزء  
الوصفى يلعب فى ذلك البناء القصصى دوراً جوهرياً . ندرك  
ذلك عل الفور ودون تحليل ؛ لأن الشاعر يسوق القصة بأكملها  
لنتهى إلى نتيجة مؤداها أن لصاحبه من روعة الجمال ما يبرر  
ركوب المخاطر وما يفتن لب العقائل ، وهو يورد فى الآيات  
الوصفية ما يثبت ذلك الجمال الرائع .

وسوف نعود فيها بعد إلى هذه النقطة بمزيد من التحليل . لكن  
لنتظر الآن كيف عالج إيليا حاوى قصة امرئ القيس . لكننا  
قرر أن امرأ القيس لم يكن يعرف ماذا يريد ، وأن المقطع ينبغى  
أن يقسم قسمة حاسمة ؛ فصنف الجانب الوصفى فى باب  
« المرأة الوصفية » ، وصف الجانب السردى فى باب « الغزل  
الفخرى الماجن » . وعلى هذا النحو تتبدد القصة التى أراد  
الشاعر أن يرويها ، ويتحطم البرهان الذى أراد أن يقيمه عل  
جمال صاحبه ، وعلى حقه يلزاة هذا الجمال فى أن يمين فى غيه ،  
وافتنانه ، وأن يعصى كل ناصح وعاذل .

وليس من الصعب أن نتنبأ بمصير الآيات السردية بعد أن  
أدرجت فى باب الماجن . أما الآيات الوصفية فإنها تلقى مصيراً  
جد مختلف ؛ فقد استشف إيليا حاوى فى هذه الآيات « نوعاً من  
الإحساس الحى العميق بالوحدة بين المرأة والطبيعة ، بحيث  
لاندرك إذا كان يجب الطبيعة عبر المرأة أو المرأة عبر الطبيعة . لقد  
شاهد فيها الماء والنعام والظباء والبردى وقنو النخلة المتشاكل ،  
مجسداً بذلك فرح الإنسان وشعوره الحى بالطبيعة . . . (٣٤).

(وكان النقد - وبخاصة نقد الغزل الجاهل بصفة عامة - لا يبنى أن يعنى إلا بالجوانب الروحية ، وإلا بما هو ملتهب وحزين ) . فإذا صادف الناقد نفعا حزينا في بعض نماذج الغزل الحسى ، لم يكن ذلك في رأيه إلا لمحات عاجلة خاطفة ، وحدتها سطحيا لا يتغلغل إلى أعماق نفس الشاعر<sup>(٣٥)</sup> ، أو ضربا من المبالغة والشعور المصطنع المتكلف<sup>(٣٦)</sup> . ( وكان النقد لا يمكن أن يعنى بالملمحات الخاطفة ، وكان من المستحيل أن يكون لكل هذه اللمحات في بعض الحالات دلالة عميقة أو أهمية حاسمة ، وكان الشاعر في حالته الحسية لا يمكن أن يكون صادقا ) .

أما وقد بينا سخط النتائج المترتبة على هذه الآراء التى تطمس صوت الشاعر القديم وتحول قصائده إلى أشلاء ، فإننا نستطيع أن تنتقل إلى الجزء الإيجابى من هذه الدراسة . وهنا تبدأ بتعريف نظرى لطبيعة الوحدة في القصيدة التقليدية ، فنقرر أن للوحدة أشكالا عدة ، وأن فكرة الوحدة العضوية لا تستوعب إمكانات الوحدة في مجال الشعر ، ولا تشكل معيارا حاسما فيه ، وأن القصيدة التقليدية - على افتراض خلوها من الوحدة العضوية - تتسم بنوع آخر من الوحدة يرجع إلى ما في مقاطعها من تماسك ، وما يقوم بينها من علاقات . وسوف نعمم مبدأ تعدد أشكال الوحدة بحيث ينطبق على مقاطع القصيدة ، فزنى أن وحدة المقاطع بجانبها ( سواء أكانت ترجع إلى بنائها ذاته أم إلى ما بينها من علاقات ) تتحقق بدورها في أشكال شتى . وستتبدى بناء على ذلك محاولة لتعريف وحدة المقاطع في الشعر الجاهلى بوصفها ( جميعا ) « لوحات » . ذلك أن مفهوم الوحدة ، ممعنا على هذا النحو ، يوحي بأن جميع المقاطع متجانسة من حيث بنائها ، كما يوحي بأن الشاعر الجاهلى يصف أو يصور في جميع الأحوال ؛ والأحرى في نظرنا أن ننوحي المرونة في تعريف وحدة المقاطع ، وأن نكون على استعداد لتطويع مفاهيمنا في هذا المجال من حالة إلى أخرى .

وعلى أساس هذا الإطار النظرى الذى يوجه البحث عن وحدة القصيدة فيه إلى مقاطع القصيدة من حيث بنائها وعلاقاتها ، والذى يقتضى التحرر من فكرة الوصف أو التصوير بالمعنى الصامد الجامد ، نقيم برهاننا على وحدة المقاطع الغزلية في شعر امرئ القيس ؛ فنثبت أولا أن مقاطع الغزل الوصفى في هذا الشعر ذات وظيفة قصصية ، وأنها تستمد وحدتها بوصفها أجزاء في قصص امرئ القيس<sup>(٣٧)</sup> . "حنة" ، ثم نثبت ثانيا أن مقاطع الغزل الطلل تمهد للقصص الغزلية ( بما فيها من وصف وسرد ) بمعنى أنها تتضمن بذورها ، وتتطوى على الدافع إليها . وسوف نرى إذن أن ما يسمى بالغزل الطلل والغزل الوصفى والغزل الماخن ليست سوى أطوار في خط قصصى متصل .

كل ذلك لا بأس به ، لولا أن إيليا حاوى يضى فينسب إلى امرئ القيس - بناء على هذه الخواطر - لمحات من الحولية والصفوية<sup>(٣٨)</sup> ، بل لقد رأى أن الشاعر عندما شبه وجه المرأة بمصباح الراهب قد تعرض لخطرة روحية فاضفى على وجهها غلالة من التبتل والتقوى<sup>(٣٩)</sup> .

وعندئذ ندرك أن الميزان قد اختل في يد الناقد ، وأنه وقع في الشطط . فالشاعر عندما شبه وجه حبيبته بمصباح الراهب المتبتل لم يرد أن ينسب إليها التبتل أو التقوى ، وكل ما هنالك أنه أراد أن يقول إن وجهها مصدر للنور والأنس ، مثله في ذلك مثل مصباح الراهب المتبتل . وقد خص هذه المصاييح بالذكر لا لشيء إلا لأنها تبقى مشتعلة طيلة الليل<sup>(٤٠)</sup> . ولقد اختل الميزان في يد الناقد لأنه قرأ الأبيات بمزمل عن سياقها في القصيدة ، ولأنه فصل الجانب الوصفى عن الجانب القصصى . فكما عجز عن أن يرى في هذا الجانب الأخير سوى الاستهتار والبهيمية ، توهم أن في الجانب الأول لمحات من التصوف والروحانية .



إن اتجاه نقاد امرئ القيس إلى تجزئة غزله والتكرار لحساسيته وتفكيره هو في الواقع جزء من موقف عام في مجال نقد الشعر الجاهل . فالدكتور أحمد محمد الحوفى - على سبيل المثال - يحاول أن يدافع عن قدرة العرب ( الجاهليين ) على الحب العفيف ، فيرى أن الغزل الحسى يناقض الأخلاق العربية<sup>(٤١)</sup> ، وأنه ليس إلا نتيجة لمؤثرات حبشية<sup>(٤٢)</sup> . لكن من الواضح أن الأخلاق العربية ليست في حاجة إلى مثل هذا الدفاع ؛ لأنه لا يضير العرب ( الجاهليين ) في شيء أن يكون لهم غزل متعدد الجوانب ، وأن تكون لهم طريقة في الحب تجمع بين العفة والحس . يضاف إلى ذلك أن الدكتور الحوفى لم يستطع أن يقدم أى دليل حاسم على أن الغزل الحسى يرجع إلى مؤثرات حبشية<sup>(٤٣)</sup> . وأسوأ ما في الأمر أن غيره الناقد على الأخلاق العربية ، ونظريته التاريخية التى عجز عن إثباتها ، قد انتهيا به إلى إهمال موضوع الاهتمام الرئيسى ، وهو الغزل الجاهل كما يتمثل في النصوص التى وردت إلينا ؛ فهو في حقيقة الأمر مستعد لأن يتنكر للحساسية الجاهلية بقدر ما تتضمن من عناصر حسية . صحيح أنه يرى أن الغزل الحسى يتضمن من القيم ما هو جدير بالدراسة<sup>(٤٤)</sup> ، وهو بدوره يستشهد في هذا الصدد بكرنتشه<sup>(٤٥)</sup> ، وعبد العزيز الجرجاني<sup>(٤٦)</sup> ، لكنه في الواقع لا يجد في هذا الغزل ما يستحق النقد . وإنما لئلا يطمس الأعداء لتجاهله . فالغزل الحسى لا يتسم - في رأيه - بالروحية التى توجد عند العذريين ، ولا يفيض بالأشواق والنغم الحزين<sup>(٤٧)</sup> .

المقاطع في قصائد امرئ القيس . ففي رأيي أن هذه المقاطع تتضمن من العلاقات الداخلية ما يتجاوز الوحدة الموضوعية المجردة ، علاقات تمس بناء المقاطع أو نسيجها . ولقد حاولت أن أوحى بهذا التماسك فوصفت الوحدات الأساسية في المعلقة بأنها ( مقاطع ) أو مشاهد . ومعنى هذا أن وحدة البناء في حالة المقاطع ينبغي أن تلتصق في تلك العوامل التي تجعل من كل منها مشهداً ( واحداً ) . لكن ينبغي أن أضيف أن وصف مقاطع القصيدة بأنها مشاهد ليس إلا من قبيل التبسيط ؛ فحقيقة الأمر أن بعض المقاطع لا ينطوي على مشاهد بللمعنى الدقيق للكلمة ، وأنها قد تتضمن - بالأحرى - صورا أو قصصا . ويترتب على ذلك أن وحدة البناء في حالة المقاطع ليست بالضرورة ذات طبيعة واحدة ، وأنها - بالأحرى - ذات أشكال متعددة ؛ فلقد ينبغي أن تلتصق أحيانا في وحدة الصورة التي يتضمنها المقطع ( إذا كان يتضمن صورة ) ، أو وحدة القصة التي رويت فيه ( إذا كان يتضمن قصة ) .

إن التماس وحدة القصيدة في مقاطعها ليس بالفكرة الجديدة . فللدكتور نوري حودي القيسي - على سبيل المثال - نظرية مؤداها أن القصيدة الجاهلية تتكون من وحدات أساسية أسمائها ( الواحاً ) أو ( لوحات ) ( كلوحة الطلل ) ، أو لوحة الناقة ، أو لوحة الصبي (٣٧) . ولا يتسع هذا البحث لإيضاح هذه النظرية حقها من الدراسة والتقييم ، ويكتفى أن نشير إلى ما تمتاز به وما يبيها بصفة أساسية . فالميزة الرئيسية في هذه النظرية هي ما تتضمنه من تأكيد واضح لوحدة البناء . ذلك أن الدكتور القيسي قد حاول أن يفسر وحدة الموضوع كما تتجلى في القصيدة الجاهلية ( لا كما نفهمها في الوقت الحاضر ) ، فرأى أن هذه الوحدة لا تركز على الغرض المجرد بل على اللوحة أو اللوحات التي يرسمها الشاعر تحقيقاً لهذا الغرض . فلقد كان على الشاعر - إذا أراد أن يمدح - أن يعالج سلسلة من الموضوعات ، كالوقوف على الأطلال ، وركوب الناقة ( إلى المدح ) ، ومطاردة الصيد ، وأن يعالج كل موضوع من هذه الموضوعات عن طريق تصميم لوحة مناسبة تتصف بخواصها البنائية والفكرية والأسلوبية (٣٨) . موضوعات القصيدة الجاهلية لا تنفصل إذن عما تتضمنه من لوحات ، ومهمة الناقد إذن هي دراسة العوامل التي أسهمت في بناء هذه اللوحات أو تأليفها . لكن يعيب هذه النظرية أن تعميم مفهوم اللوحة على هذا النحو يوحي بأن وحدة البناء متجانسة في جميع المقاطع ، فضلا عن أنه قد يوحي بأن المهمة الأساسية للشاعر القديم هي الوصف أو التصوير . وليس صحيحاً أن جميع مقاطع الشعر الجاهلي تشكل لوحات ( إلا إذا استخدمنا مفهوم « اللوحة » بأقصى درجة من المرونة والتجاوز ) . فمن هذه المقاطع ما يتضمن صورا ( بالمعنى

فمعاداً نعني عندما نتحدث عن الوحدة في غزل امرئ القيس ؟ ما طبيعة هذه الوحدة ؟ وفي أي إطار تنقصها ؟ إننا هنا بإزاء مشكلة صعبة . وليس يكفي في هذا المجال أن نقاوم التيار السائد في مجال دراسة امرئ القيس ؛ فالأمر يقتضي كذلك أن نقاوم افتراضاً عاماً وراسخاً ، مؤداه أن القصيدة التقليدية ( أو العمودية ) تحملون الوحدة ، وأنها ليست إلا مجموعة من الأبيات التي لا يؤلف بينها إلا الموضوع أو الغرض الذي قيلت فيه .

غير أن هناك قاعدة ذهبية يحسن أن نتذكرها عندما نبحث عن مقومات الوحدة في شعر امرئ القيس ( وفي الشعر التقليدي بصفة عامة ) ؛ قاعدة قررها أرسطو منذ القدم ، هي أن الوحدة ذات أشكال ومعان متعددة . ولقد أصبح في مقدورنا اليوم ، في ضوء الثورات الفنية والتقليدية ، أن نقدر هذه الفكرة الأرسطية حق قدرها ؛ لأننا صرنا نواجه أشكالاً غير مألوفة من الوحدة . لقد أصبح في إمكاننا مثلاً أن نرى ألواناً من الوحدة تقوم على تعارض العناصر أو تجاوزها أو تراكمها .

فإذا كانت القصيدة تحمل مثلاً ما يسمى بالوحدة العضوية فإن هذا لا يعني بالضرورة أنها تحملون الوحدة على الإطلاق . ذلك أن فكرة الوحدة العضوية ترجع أصلاً إلى مجال بعينه هو مجال الكائنات الحية ( أو العضوية ) . وهي في هذا المجال تعني أن الكائن ( النموذجي ) ينطوي على تعدد أو تنوع في الأعضاء ، مع خضوع هذا التنوع لوحدة الكائن بوصفه كلاً . فإذا نقل هذا المفهوم إلى مجال الشعر استخدم على سبيل التشبيه والتقريب ، وفقد قدرته الأصلية على التصنيف الحاسم والتقييم . صحيح أن من الممكن أن نميز أو نؤلف من القصائد ما يقترب إلى حد بعيد من الوحدة العضوية بمعناها الأصلي ، إلا أن هذا لا يعني بالضرورة أن هذه القصائد تمثل أغلبية القصائد الموجودة أو الممكنة ؛ أو أنها أقربها إلى ما هو نموذجي من الوجهة الشعرية ، أو أنها أكثرها فعالية أو أجودها . ولقد رأينا أن قصيدة كالمعلقة ، تتكون من مجموعة من المقاطع التي تتقلب بين أحوال وجدانية شتى . فلعل إذن أن هذه القصيدة ( وكثيراً غيرها من قصائد الشعر التقليدي ) لا تتوافر فيها شروط الوحدة العضوية ( بمعناها الصارم ) ، إلا أنها تتمتع بوحدة مناسبة لها ، وافية بأغراضها . ذلك أن عيب الوحدة فيها لا يقع على القصيدة ككل ، بل يقع على المقاطع التي تتمتع - كما سنرى فيما يلي - بتماسك داخل ، وتربط بعلاقات تختلف من حيث نوعها ومدى إحكامها .

فيأى معنى يمكننا أن ننسب الوحدة إلى مقاطع القصيدة ؟ وما طبيعة التماسك الذي تنطوي عليه ؟ قد يقال إن المقاطع في قصيدة كالمعلقة تشكل وحدات لأن كلا منها يتناول موضوعاً ( واحداً ) ، كالبكاء على الأطلال ، أو مناجاة المرأة المحبوبة ، أو وصف الجواد . وهذا صحيح ، لكنه لا يكفي تفسيراً لوحدة-

ضخم ، إذا انطلق وراء الوحش الأوبد قيدها فلا تستطيع الإفلات منه ؛ وهو سريع في كره وفره ، حتى لا تستطيع أن تلاحظ الفرق بين الحركتين لشدة هذه السرعة ؛ ثم هو كجلمود صخر يوي به السيل من ذروة الجبل فيسقط تنحدرا ، وإن لبده لشدة حركته تسقط عنه وتترلق كما تترلق الصخرة من منحدر شديد . وهو يصب الجرى صبا فلا يثر غبارا كما تفعل بقية الخيل ؛ كما أن جوفه يغل غليان القدر من شدته وعزمه ؛ وإذا ركه غير المتمرس لا يستطيع الثبات عليه . ثم هو في سرعة انطلاقه يشبه لعبة الخدروف الدوارة التي يلعب بها الصبيان ؛ إذ يصلونها بخيط موصل ليكون أدعى لسرعتها ، وهو فرس ضامر كالظبي ، قوى الساقين كالنعامة ، يجري وكأنه اللب ، ويقفز وكأنه الثعلب . وإذا نظرت إليه خيل إليك للمعانة ويريقه أنك تنظر إلى مذك عروس أو صراية حنظل<sup>(٤١)</sup> .

أقول إن هذا الطابع الحركي ذاته كفيلا بأن يجعلنا نتشكك في قول الناقد إن امرؤ القيس لم يصور جواده إلا مجموعة من الأجزاء والعضلات . وإذا تأملنا هذه الأبيات وما حشده الشاعر فيها من صور وتشبيهات في ضوء تلك الحركة الطاغية ، بداننا ندرك أن مشهد الجواد لا يتخلو من بعض مقومات الوحدة ، وأن الوحدة في هذه الحالة ينبغي أن تتلخص في عنصر الحركة . لكن هذه الوحدة الحركية تتيح أو تقتضي شيئا من الفوضى ، وترتكز على حشد العناصر وتراكمها . لقد أراد امرؤ القيس أن يصور جواده وهو يملأ المكان كله بحركته ، ويحتاج كل شيء ويعصف بكل شيء . ومن ثم كان هناك اضطراب وهزيم محتمل ، وأجسام تهوى وتتطاير ، ولعان وموميض . ومن ثم كان الجواد يتشكل أشكالا مختلفة ؛ فهو تارة صخرة ، وتارة ذئب ، وتارة نعامة ، الخ .

لم يحاول الشاعر أن يصور مشهدا يسوده الترتيب ، وتكامل فيه العناصر ، وإنما أراد للمتلقي أن يرى في حركة الجواد ما يشبه العاصفة أو الدوامة تنفجر وتتدفق وتكسح كل شيء في طريقها .

وإننا لتبين كيف حاول الشاعر أن يؤثر على المتلقي بحيث يرى في ذلك الخليط المترام وحدة الحركة العاصفة من عبثه بالتسلسل المكاني والزمني ومن تصوره لعدو الجواد . فالجواد - فيما يقول امرؤ القيس - مكر مفر مقبل مدبر معا . و«معا» في هذا السياق لا تعني - كما رأى بعض الشراح - أن الحصان يستطيع أو يحسن الكر والفر والإقبال والإدبار<sup>(٤٢)</sup> ، وإنما تعني أن الحصان يكر ويفر ويقبل ويدبر في نفس الوقت ، أو أنه سريع بحيث ترى حركته خالية من التعاقب ، وبحيث يبدو كأنه يملأ بعدوه المكان كله ، وفي جميع اتجاهاته . ومن هنا كان وقيدا للأوباد ؛ فهو لا يلاحق الحيوانات حتى يلحقها ، وإنما يأخذ

الدقيق للكلمة ) ، والوحدة في هذه الحالة ينبغي أن تتلخص في تكوين الصورة ؛ ومنها ما يتضمن قصة ، والوحدة في هذه الحالة ينبغي أن تتلخص في تسلسل القصة أو تطورها ؛ ومنها ما لا يتضمن صورا ولا قصصا ؛ والوحدة عندئذ ينبغي أن تتلخص في مبدأ تنظيمي من نوع أو آخر . فإذا قرنا أن نستقدم مفهوم «الوحدة» وصفا للمقاطع القصيدة ، فإنه ينبغي أن تكون على استعداد دائم لإعادة تعريفه وفقا لمقتضى الحال ، بل إننا نحسن صنعا في بعض الأحيان إذا نحن تحررنا إلى حد ما من سيطرة المفاهيم الوصفية والتصويرية . فسوف نرى فيما يلي أن بعض المقاطع الوصفية تستمد وحدتها من تأليف عناصرها ، لا في إطار صورة محددة بل في سبيل الإيجاء بجو معين ، أو حالة وجدانية ما ، أو إحداث أثر نفسي أو حسي ما ؛ وأن بعض المقاطع التي تستخدم لغة الوصف هي في الواقع قصصية الوظيفة . وسوف نتبين بصفة عامة أن إدراك عناصر الوحدة في غزل امرؤ القيس يقتضي تأكيد عنصر الحركة والتطور ، وأن مقاطع هذا الغزل تشكل في التحليل النهائي أطوارا في خط قصصي متصل .

\*\*\*

لأبد للناقد الذي يريد أن يتبين مقومات الوحدة في شعر امرؤ القيس أن يتحلل بدرجة عالية من الرونة ، وأن يهرف أدواته التقليدية بحيث يستطيع أن يواجها به كل حالة على حدة ، لكي يكشف بقدر الإمكان عوامل التنظيم فيها - ذلك أنه ليست هناك صيغة واحدة لتحقيق وحدة البناء . قد يمحط في حالة مقطع ما أن يكون النسيج غير محكم ، لكن هذا لا يعنى سوءا في الصنعة أو تراخيا في تحقيق الهدف المرجو . فالضرورة الفنية قد تقتضي أحيانا شيئا من الإهمال في تصميم الصورة أو قدرا من العبث ببعض عناصرها . وللتدليل على هذه الفكرة يمكننا أن ننظر في مشهد الجواد كما يرد في المعلقة . وقد تعمدت اختيار هذا المقطع لأن أحد النقاد قد وجد فيه دليلا على أن صور امرؤ القيس تخلو من الوحدة<sup>(٤٣)</sup> . فالجواد كما صوره امرؤ القيس ليس في رأى الناقد سوى مجموعة من الأجزاء والعضلات التي تدل على قوته وأصالته ، ولا تتم عن نظرة امرؤ القيس الكلية له . والشاعر فيما يقول قد اهتم بعرض جزئيات الصورة دون النظر إليها نظرة كلية<sup>(٤٤)</sup> . ومثل هذا الرأي لابد أن يكون مثارا للشك ما إن نلغث إلى عنصر الحركة ؛ فامرؤ القيس قد صور حصانه وهو في حالة من الحركة العاصفة ، ولم يصف أجزاءه وعضلاته إلا من خلال خواصها وإمكاناتها الحركية . ولقد تنبه الناقد نفسه إلى هذا الطابع الحركي في شرحه للأبيات (وإن أغفله في تقييمه للمقطع ككل) :

ولقد صور امرؤ القيس فرسه في كل ما يمتاز به ، فهو فرس



برهرمة رودة رخصة  
 كخرعوبة البانة المنفطر  
 فتور القيام، قطع البكلا  
 م، تفت عن ذى غروب خصر  
 كأن المدام وصوب الغمام  
 وريح الخزامى ونشر القطر،  
 يعمل به برد أنيها  
 إذا طرب الطائر المستحر  
 فبت أكابد ليل التها  
 م والقلب من خشية مقشعر  
 فلما دنوت تسديتها  
 فثوبا نسيت وثوبا أجر  
 ولم يرنا كائي كاشح  
 ولم يفش منا لدى البيت مسر  
 وقد رابني قولها يا هنا  
 ه وعك ألحقت شرا بشر

من الصعب لأول وهلة أن نتابع تفكير الشاعر في هذا المقطع . فهو يبدأ بوصف «هر» والإشادة بجمالها ، حتى إذا كانت الأبيات الأربعة الأخيرة انتقل فجأة إلى السرد ، فروى كيف كابد في صاحبه أطول ليالي الشتاء (وليل التمام) ، وكيف دنا منها فلما (أو وتسداها أي اعتسلاها) . ومن الواضح أن أصحاب نظرية المواقف الغزلية الثلاث لن يجدوا صعوبة في تحليل هذا المقطع ، فيسردون جزءا منه في باب الغزل الوصفي ، في حين يلقون الجزء الآخر في سلة الغزل الإباحي ، وبذلك تنتهي المشكلة . لكن المشكلة لا يمكن أن تحل على هذا النحو إذا لاحظنا ما يقوله الشاعر . إنه يقول : «وإذ هي تمشي . . .» ، و«فبت أكابد . . .» ، فلما دنوت . . .» . هناك إذن قصة يروها الشاعر من بداية المقطع حتى آخره ، وعلينا أن نستشف تطوراتها . وصحيح أننا لا نستطيع أن نتبين ما وقع بالتفصيل ، أو نحدد تتابع الأحداث بدقة ، لأن الشاعر أثر أن يروي قصته بليغاز شديد ، وأن يستخدم الحذف والكتاتيب والتأخير والتقديم . لكننا نستطيع أن نستخلص الخطوط العريضة للقصبة . فالشاعر يتحدث عن ليلة من ليالي الشتاء قضاهما ساهرا يكابد طول الليل ويعاني من قشعريرة القلب أو الخوف . (هل طال به الليل في انتظار مواعدها ؟ وما سبب خوفه ؟ هل كان مقشعر القلب خشية أهلها - كما يقول بعض الشراح (١٣) ذلك ما لا نعرفه على وجه اليقين) . وفي تلك الليلة ذاتها كانت «هر» تمشي مشية السكران ، متثاقلة متعشرة مبهورة مقطعة الأنفاس ، وكانت رخصة ناعمة لمساء ، تنفجر بالشباب والأنوثة الخ . (ولسنا ندرى أهكذا تخيلها وهي في

عليها كل منفذ ، ويسد عليها كل طريق ، ويدهمها من كل اتجاه . يقول امرؤ القيس إن جواده يتحرك كأنه الصخرة التي حطها السيل من عل . لكنه لا يتوقف عند هذا الحد ؛ إنه يريد كذلك أن يوحي بأن حصانه يتحرك كأنه هو السيل . من هنا كان لجواد - فيها يقول - «وسحًا» ، أي يصب الجرى صبا ، «ودرياء» ، أي يدر العدو ، إنه يريد أن يضيء على عدو الجواد طابع السيولة المتدفقة الكاسحة ، كأنه حركة الدوامة . ولو أن امرؤ القيس كان معاصرا لنا لكان يوسعها أن يستعين بصورة المروحة الكهربائية إذ تدور بسرعة شديدة فلا نرى في أي اتجاه تدور (أمع عقرب الساعة أم ضده) ، ولا نرى أجزاءها الدوارة بما هي أجسام جامدة محددة المعالم ، وإنما نراها وقد ضاعت معالمها ، وسالت في خضم الحركة الشاطلة . بيد أن امرؤ القيس لم تعوزه الصورة المناسبة ؛ فقد شبه جواده بخزوف الوليد ، لأن الحصاة في هذه اللعبة تدور بسرعة فلا يرى لمشاهد الحصاة ولا الخط ، وإنما يرى الحركة الدوارة (دون أن يدرك في أي اتجاه تدور) .

حشد الصور والعبث بتسلسل الأحداث في المكان والزمان ليس إذن دليلا على اندماد الوحدة . فالوحدة التي أراد الشاعر أن يوحي بها - رحلة العاصفة أو السيل أو الدوامة - تقتضي ذلك الحشد وذلك العبث . وإذا نحن تمسكنا بمفهوم جامد للوحدة ، ورفضنا أن نتعاون مع الشاعر في جهده الخيالي ، وتباطأنا عند كل جزئية ، في حين يريد لنا أن ننسج في تياره وتتابع إيقاعه السريع ، بدا لنا مشهد الجواد مجموعة من العناصر والتشبيهات المتفرقة .

ومفهوم وحدة البناء لا يغني عن البحث في كل حالة على حدة ؛ لأن هذا النوع من الوحدة يمكن أن يتحقق في أشكال عدة وبحيل فنية شتى (من بينها حشد العناصر ، وتراكم الصور ، والعبث بالترتيب الطبيعي أو المنطقي للأشياء) . وليس في هذا المجال قيد نظري مطلق على حرية الشاعر وقدرته على الإبداع ، وقدرته على خلق النظام من الفوضى ، وابتكار أشكال جديدة من التأليف . لننظر على سبيل المثال في مقطع غزلي من رائية امرؤ القيس التي مطلعها :

أحار بن عمرو كأي خمر  
 ويعبدو على المراء ما ياتمر

فلسوف تقتضي المرونة في هذه الحالة أن نتابع حركة الشاعر في نطاق يجاوز حدود المقطع المعنى مباشرة ، لكي ندرك بعض مقومات الوحدة فيه . يقول امرؤ القيس :

وإذ هي تمشي كمشى النزيـ  
 صف يصصره بالكثيب البهر

مقومات الوحدة في غزل امرئ القيس ينبغي إذن أن تلمس أساسا في مقاطع القصيدة لا في القصيدة بوصفها كلاً . فالقصيدة بمكون من وحدات أساسية ليست هي الأبيات ، ولكنها المقاطع . وفي إطار المقاطع يوجد ضرب من التماسك الداخلي أو الوحدة البائية . إلا أن وحدة المقاطع لا يمكن أن تعرف تعريفاً نظرياً شاملاً ، لأنها تتحقق في أشكال عدة ، ولا مناص للنقاد من أن يطوع مفاهيمه ويهرف أدواته النقدية لكي يتابع هذا التنوع . فلقد رأينا في حالة المقطع الذي اقتطفناه من الرائية أن الصورة التي رسمها الشاعر لصاحبه ليس الهدف منها هو التصوير أو الوصف بالمعنى الدقيق للكلمة ، وإنما هو رواية مرحلة معينة من قصته ، وأن وحدة تلك الصورة مستمدة من وظيفتها (القصصية) في نطاق تلك القصة .

إذا صح أن مجموعة من الأبيات الوصفية تؤدي في الواقع وظيفة قصصية ، وأنها جزء جوهري من قصة ، كان ذلك إيداناً لنا بانبيار نظرية المواقف الغزلية الثلاثة . ذلك أن النتيجة التي توصلنا إليها تعني أن ما يسمى بالغزل الوصفي والغزل القصصي المسجون يتشابكان في إطار مقطع واحد ، ويساهمان في بناء (قصصى) واحد . يضاف إلى ذلك أن هذه النتيجة لا تركز على دراسة مثال واحد ، فالواقع أن مقاطع الغزل الوصفي لدى امرئ القيس تشكل في جميع الحالات أجزاء من قصص عاطفية ؛ وهي في جميع الحالات ذات وظيفة قصصية . وقد حاولنا فيما تقدم أن ندلل على هذه النقطة بمثالين من المعلقة واللامية ، إلا أننا اعتمدنا حينذاك على ما يبدو للوهلة الأولى ، وينبغي الآن أن نتناول هذين المثالين بمزيد من التحليل ، وأن نحدد بمزيد من الوضوح ما يؤدبه الغزل الوصفي من وظيفة قصصية . وإنه لمن حسن الحظ أن الشاعر في هذين المثالين اللذين اقتطفناهما من أهم قصيدتين له يروي قصته بتفصيل أكبر مما قد نجده في الرائية أو في أية قصيدة أخرى ، ويتيح لنا - ثم - أن نتبين بناء القصة العاطفية لديه على نحو أوضح .

يبدأ الشاعر قصته في المعلقة بذكر العقبات التي كان عليه أن يتخطاها قبل أن يصل إلى صاحبه : (الأبيات من ١ إلى ٣) . ولم تكن العقبات مادية فحسب ؛ فلقد كان عليه كذلك أن يتغلب على تمنع صاحبه : (البيتان ٤ و ٥) .

حتى إذا أقنمها بأن تخرج في صحبته ، وجازوا بيوت القبيلة ، وصارا إلى منخفض من الأرض أحاطت به الرمال ، كانت نقطة التحول في القصة . ونقطة التحول التي تعنيها هي تلك الالتصاة التي حرص الشاعر على رصدها ، والتي ينبغي أن نحصر على التنبه إليها ؛ فهي تؤذن بنهاية السرد وبداية الوصف : (الأبيات من ٧ إلى ١٢) .

طريقها إلى موعده ، أم هكذا رآها بعد أن التقيا وخرجا معا إلى الحلام ، حتى إذا دننا تسداها .

إذا سلمنا بهذا التحليل وصفا عاما لبناء المقطع وتطور الأحداث ، كان معنى ذلك أن الأبيات الوصفية ليست سوى جزء من أجزاء القصة ، وأن الشاعر عندما يصف «هراء» إنما يروى كيف بدت في ليلة معينة وفي مرحلة معينة من مراحل المغامرة . ومعنى هذا أيضا أننا لا يمكن أن نفهم هذه الأبيات كما أراد لها الشاعر أن تفهم إلا في سياق أوسع ، وهو سياق القصة التي وردت فيها .

ثم لنفحص تلك الأبيات ، ولنحاول أن نتبين سر التألف بين لين «هراء» وفنور قيامها وتقطع كلامها وتعرثرها وانتهار أنفاسها واقتزار ثغرها عن أسنان رطبة (طاب ريقها حتى كأنما سقيت بالدماء وماء الغمام ، وعطرت بالخزامى والبخور) . وما الرابطة التي جمعت بين هذه الأوصاف والعناصر الطبيعية (كالغمام وعطر الخزامى وتغريد الطائر في السحر) ؟ يرى إيليا حاروى أن هذه العناصر تتمحور حول المرأة ، وتنسجم عن طريقها في وحدة تجاوز الحس وتقترب من الحلولية والتصفوف<sup>(٤٤)</sup> . فامرؤ القيس فيها يقول وقد أوفى ، في جلده المبهمة ، السباق ، إلى ذروة تلك الصوفية التي تبصر ما لا يبصر فيها بين النفس والمحيط الذي تنقلب فيه<sup>(٤٥)</sup> . بيد أن هذا التفسير لا يراعى السياق الذي ورد فيه الوصف ، وهو تلك القصة الجنسية ، ويتجاهل ما للوصف من وظيفة قصصية محددة في سياقها هذا . فالشاعر قد صور «هراء» في مرحلة معينة من مراحل القصة ، وهي المرحلة التي تسبق لحظة الفوز وتعهدها . وقد اختار من الأوصاف ما يعبر عن هذه المرحلة ، ومن ثم بدت «هراء» بجميع أوصافها جذابة مهيبة للبلبل . وليس تألف العناصر الوصفية تعبيراً عن حقيقة وجودية مطلقة ، أو عن وعي الشاعر بوجود أصرة أساسية بين المرأة والطبيعة ، وإنما هو ناتج عن توجيه هذه العناصر وجهة واحدة للإعجاب بقرب لحظة الفوز ، وتعبير عن شعور العاشق عندئذ أن الأشياء - كل الأشياء - تتماهى وتتأمر من أجل إسماعه . وإشراك العناصر الطبيعية في هذا المشهد يرجع في نهاية المطاف إلى شعور امرئ القيس بأن الطبيعة عند لحظة الرضى وعندئذ فقط تصبح مكاناً أنيساً وقوة تعمل لصالحه .

إذا صح هذا التحليل كان معناه أن المقطع الذي يصف فيه الشاعر «هراء» يستمد وحدة بنائه ، أو وحدة الصورة التي وردت فيه من وظيفته القصصية أو من موقعه ودوره في مقطع (قصصى) أكبر . وهكذا تقتضى المرونة أحياناً أن نغد أبصارنا إلى ما وراء حدود مقطع بعينه لنكتشف مقومات وحدته الداخلية . ذلك أن ما يبدو لأول وهلة مقطعا وصفيا (قائما بذاته) قد يكون في حقيقة الأمر مقطعا قصصيا أو جزءا من قصة .

إليه مجردا من وظيفة القصصية، لتحول بين أيدينا إلى مجموعة من الأبيات التي لا تصلح لشيء إلا أن تقدم إلى تلاميذ المدارس بوصفها نماذج للتشبيه. فمن الواضح أن الأوصاف التي يعدها امرؤ القيس لا تؤلف صورة متكاملة، إلا أنها في إطارها القصصى تكتسب نوعا من الوحدة ناتجا عن أنها قد وجهت جميعا إلى تحقيق غاية واحدة. فهي في هذا الإطار لا ترمى إلى تكوين صورة للمرأة المحبوبة بقدر ما ترمى إلى الإيحاء بموقف معين، والتعبير عن شعور معين؛ موقف الشاعر في مرحلة الفوز، وشعوره وقد وجد الحسن والحب أخيرا في تناول يده، فمضى يقلب بصره فيما أتيح له من نعم دون منطلق إلا منطق الانبهار والنشوة، شانه في ذلك شأن مكتشف الكتز، لا يستطيع لأول وهلة أن يكون فكرة كاملة عنه، لتوزع بصره بين فرائده. وامرؤ القيس يفيض في استعراض مفاصل صاحبه لأنه وقد استعاد ذلك الموقف، يريد أن يثبث لحظة الفوز مرة أخرى، ويطلب أمدها، ويتشبث بها.

فإذا انتقلنا إلى اللامية وجدناه يروى قصة مشابهة وإن لم يتقيد في هذه الحالة بالترتيب الزمني للأحداث، وإنما يبدأ القصة من نهايتها، أى من مرحلة الفوز: (الأبيات من ٣ إلى ١٠). ثم يعود بذاكرته إلى بداية المغامرة، فيصف ما واجه في سبيل الفوز من عقبات، وما أبدته صاحبه من تمنع: (الأبيات من ١١ إلى ١٤). وهو حرص بعد ذكر الرحلة الليلية ومواجهة التوبيخ والتمنع على أن يسجل نقطة التحول في المغامرة: (البيتان ١٧ و ١٨).

ورواية الأحداث على هذا النحو لا ينبغي أن تحجب عنا البناء الأساسى للقصة؛ فهو لا يختلف عن بناء القصة في المعلقة. هناك أولا ما واجه العاشق من عقبات ومقاومة؛ ثم تأتي نقطة التحول، ومن ثم تتجه القصة نحو غايتها المنشودة. فإذا كانت خاتمة القصة أو مرحلة الفوز - وهو ما بدأ به الشاعر في اللامية - حل الوصف محل السرد، وعبر الشاعر عن الأحداث بالكناية - ومن ثم كانت صفات مثل لطف الحصر (ولطيفة طلى الحصر) وطيب الرائحة (غير متقال). بل إن الشاعر في أقصى درجات صراحته - عندما يقول مثلاً «يضىء الفرشا رجوها لضجيجها» - يتسمك بلغة الوصف والتقرير، ويشمل عباراته الوصفية مهمة رواية الأحداث. والشاعر هنا لا يورد الأوصاف كيفما اتفق، وإنما يتخير منها ما يوحى بالتألف والتناغم. فصاحبه رقيقة كأنها النقش في صورة (وخط مثال)، وهي تشع كالصباح، والحلى على صدرها تتوقد كاللجرم الذى تمهده المصطل بأفضل الوقود وحاجته الرياح. فإذا تسامنا عن سر هذا التألف لم نجد في الأمر سرا سوى الغاية القصصية التي سخرت الأوصاف لخدمتها. ذلك أن هذه الأوصاف توحى في مجموعها

فإنها تلتفت نحوه حتى تلتصق في الليل مفاتيها كأنها العرف الطيب، ويتعقد من حولها ويفضل جامها ونظرها وإيماءاتها يحيط سحرى تبرع فيه صور مختلفة وتتناغم فيه شتى العناصر: نسيم الصبا وريا القرنفل وبيض النعام (أو الدرد أو البردى) والماء الصافي وظلمة وجرة الحانبات على أطفالهن. فكان التفاتها تلك فعلت فعل السحر في الطبيعة، فاستجابات جهادا وحيوانا، وتكتشف عن بديع أمرها، وهيات للعاشق جوا من السعادة الباذخة الغامرة. لكن أين بقية القصة؟ وماذا حدث على وجه التحديد بعد أن وصل العاشقان إلى ذلك المنخفض من الأرض؟

الشاعر يستطرد في وصف مفصل لصاحبه: (الأبيات من ١٣ إلى ١٩). ترى هل نسى الشاعر تمة القصة، وانصرف في اللحظة الحاسمة عن الغزل المائج إلى الغزل الوصفى؟ ذلك ما يبدو للنظرة المعبى، لكن حقيقة الأمر هي أن امرؤ القيس قد أتم القصة بطريقته الخاصة. فقد قرر في لحظة معينة أن يستعيز عن السرد بالوصف، وأن يروى بقية القصة بالوصف ذاته. ففى ذلك الموضع من الأرض الذى أحاطت به الرمال تحقق للعاشق مايريد. وقد أخبرنا الشاعر بذلك من طريق الكناية عندما أخذ يشيد بمفاتن المرأة المحبوبة. وما كان جامها وتناغم العناصر الطبيعية من حوله إلا رمزا لما أصاب من توفيق، وما أتيح له من سعادة. وليس أدل على أن الشاعر أراد للوصف أن يتحمل عبء الرواية في مرحلة من مراحل القصة من أنه قد اختتم قصته بالأبيات: من ٢٠ إلى ٢٢، وهى أبيات تبدو كأنها نتيجة مستخلصة، وكأن ما سبقها من سرد ووصف هو في مجموعهم مقدمات فيها يشبه البرهان. فكانه يريد أن يقول إن صاحبه وقد انتهى إلى ذلك المنخفض من الأرض، قد فتنته وأسرته، وأن أحدا مهما كانت رجاحة عقله (مهما كان حليها) لا يمكن أن يراها في امتدادها وتنام طولها وزورقة شبابها، دون أن يجم بها، فيا باله هو - امرؤ القيس - وقد أفنى شبابه في عمايات الصبا، ونال ما نال من عطايا وراء تلك التلال؟

في اللحظة الحاسمة ينتقل الشاعر من السرد بصيغة الماضى إلى الوصف بصيغة المضارع، ويعدد مفاتن محبوبته. وبذلك يؤدى الوصف وظيفته الفنية في هذا السياق القصصى على نحو فعال. فلقد استطاع الشاعر بهذه الطريقة أن يمجى ذلك الموقف الحاسم، وأن يعرضه على المطلق إبان حدوثه. وهو وإن كان قد اختار ألا يروى ما حدث صراحة، قد تمكن بهذه الكناية ذاتها من أن يوحى بمعظم ما حدث وروعه. وما كان استطراده في الوصف وتعداد المفاتن إلا تأكيداً للعظم ما أعطى.

ولو أننا انتزعنا الغزل الوصفى من سياقها القصصى، ونظرنا

مستولياته وأعبائه، ويحقق نفسه . أول لنقل بلغة التحليل النفسى إن امرأ القيس يواجه في تلك العقبات مبدأ الواقع أو عنصر الرقيب : يواجه ضميره وشعوره بالمسؤولية ، ويستحضر شبح أبيه ليطرده ، وبذلك يتاح له أن ينعم بالاستقرار والأنس .

لسنا نذكر أن مواجهة العقبات في الطريق إلى المرأة بوصفها صيغة فنية تعكس أوضاعا اجتماعية ، كانت سائدة في عصر امرئ القيس . وليس من المستبعد أن يكون لهذه الصيغة أصول في التقاليد الشعرية أو الفنية التي ورثها الشاعر . بيد أن هذه الاعتبارات لا تكفي لتفسير قصص امرئ القيس ؛ ولن يكون تفسيرنا وافيًا دون أن نراعى ما لتلك الصيغة من دلالات خاصة في تجربته . لقد كانت مواجهة العقبات في مجال الحب جزءًا من طريقته في الحياة . لأنه كان يحيا على هامش الحياة الاجتماعية ، وكان يطلب النساء (على الأقل النساء اللواتي يثرن خياله) من موضع يقع خارج نطاق المجتمع ، وكان باعتباره يسطو على نساء الآخرين . وحتى إذا افترضنا أن قصص امرئ القيس كانت من نسج خياله ، فلا أقل من أن نسلم بأن ما تخيله جاء متفقا تماما مع طريقته في الحياة ، وبأنه كان - إلى هذا الحد - صادقا مع نفسه ، معبرا عن حالته . غير أن النقطة الحاسمة في هذا المجال هي أن دراسة مقالته الشاعر (بصرف النظر عما حدث وما لم يحدث في الواقع) تبين أن المتعة في نظره لا يمكن أن تتحقق دون نزاع ، وأنها عندما تتحقق تقتزن بزوال الوحشة وسيادة التألف والرضى عن النفس وعن العالم .

العقبات في غزل امرئ القيس ليست مجرد إطار خارجي للقصة . فهي لا تقتصر على تلك الموانع التي تقف على هامش الأحداث (كالليل والحراس وأهل الحى والسمار الوشاة والعاذلين والناصحين) ، وإنما تتغلغل في صميم الأحداث ، وتنازع العاشق في موقف الحب ذاته . فالشاعر لم ينس في قصة «هره» على إيجازها وبرغم انتصاره الكامل فيها - أن يشير إلى (غياب) الرقيب :

فلما دنوت تسليتها  
فشوبا نسييت وثوبا أجز  
ولم يرسنا كليله كاشح  
ولم يفس منا لدى البيت سر

وهو في إحدى قصص المعلقة يعجل طفل المرأة الرضيع منافسا له فيها:

فمشكك حبل قد طرقت ومرضع  
فألميتها عن ذى ثنائيم معيل  
إذا ما بكى من خلفها انحرفت له  
بشش وشش عندنا لم يحول

بما أتبع للعاشق من توفيق وسعادة ، وتؤلف جوا أثريا مليشا بالدفء والنور والأنس .

تلك إذن طريقة من طرق امرئ القيس في رواية مغامراته ؛ ففي اللحظة التي يشد فيها تشوق المتلقى إلى معرفة ما حدث ، يعمد الشاعر إلى تعداد مفاتيح صاحبه ، والتغنى بجملاتها ورقعتها ونورها . وهو في هذه اللحظة لا يستخدم الوصف عنصرا مساعدا في الفن القصصى لرسم معالم الشخصيات أو لإحاطة الأحداث بجو من الإيحاءات ، بل يستخدمه أسلوبا رئيسيا في الرواية ، ليخبر المتلقى بالكثافة عما حدث . والواقع أن هذه الوظيفة القصصية الأساسية للغزل الوصفى تتجلى في المعلقة وفي اللامية على نحو أدق وأوضح مما يحدث في الرائية . فالوصف في هذه القصيدة الأخيرة قد استخدم للإيحاء بمرحلة التهيؤ للبلد ، في حين أنه استخدم في القصيدتين الأخريين لرواية حادثة محددة ، هي حادثة الفوز ذاتها .

عندما نقرأ الغزل الوصفى لدى امرئ القيس بوصفه جزءا من قصص مغامراته ، ندرك أن تغنى الشاعر بجمال جبيته ، وبما تبته من دفة ونور ، وبما تنسم به من رقة وحسان ، ليس محاولة لرسم صورة مجردة للمرأة أو لتمجيد الجمال الأثو في أكمل صوره ، وإنما هو تعبير عن بعض الجوانب الأساسية في تجربة حياة . وهي تجربة جنسية ، لولا أننا نذكر الآن أن جنسية امرئ القيس أو مجونه ظاهرة معقدة .

ككيف يمكننا أن نصف هذه الظاهرة المعقدة ؟ وما المرامي البعيدة لقصص امرئ القيس (إذا لم يكن مجموعها البادئ أهم ما فيها) ؟ من الملاحظ أن هذه القصص تخضع لصيغة أساسية مشتركة ؛ فهي أساساً محاولة للفوز بالمرأة ، برغم العقبات التي تحيط بها . فالعاشق في مثل هذه القصة لا يصل إلى صاحبه دون أن يغالب عقبات من نوع أو آخر ؛ فإذا وصل إليها افتتح له ذلك المحيط السحري الذى يسوده التألف ، ويشيع فيه الدفء والنور . وإذا كان هذا هو لب القصة ، فإنها - فيما يبدو - معركة يخوضها الشاعر على صعيد الخيال ليتمكن في نهاية المطاف من أن يتحرر من غربته . الشاعر في هذه المعركة يتغلب على العقبات ليفوز بالمرأة ، ويستغرق في المتعة . لكن المتعة في هذا السياق ليست هدفا حسيًا خالصا ؛ فلقد رأينا فيما تقدم ما للهو والمتعة من أهمية خاصة في حياة امرئ القيس . فهو قد نشد فيها ما يعرضه عما فقد في حياته الأسرية المتصدعة . وهو لم يستطع أن يستقر في حياة المتعة لأن أباه (الذى ضيعه صغيرا) حمله عبه الأثر له وبناء ملكه النهار ، وأرسله يضرب في الأفاق متفلا بمهمة غريبة عن نفسه . فلنلن إذن إن الشاعر في قصصه الغزلية يحقق ما عجز عن تحقيقه على أرض الواقع ؛ فهو في هذه القصص يتغلب على كل ما يحول دون حياة المتعة ، ويتخلص من

شجرة يشدها إليه فتميل وتغمره بعطاياها ؛ فهو منها في نهاية الأمر في موقف التلقى ، بل إنها لترده أحيانا إلى موقف الطفل . فهي في القصة التي اقتطفناها من المعلقة ذات نظرة تشبه نظرة البقرة الأم :

تصد وتبدي عن أسيل وتقتى  
بناظرة من وحش وجرة مطفل

وهو يتقاسم حبها مع طفلها الباكي في قصة أخرى من القصيدة نفسها ، ويشبه جسمها (أو عجزها) في اللامية بالكليب الذي يلعب عليه طفلان فيكتفیان بتحسسه لليونته وسهولته :

كحشف النقا يمشى الوليدان فوقه  
بما احتسبا من لين مس وتسعال

العقبان التي يواجهها الشاعر على صعيد الخيال ليست إذن إطارا خارجيا للمغامرة ، وليست مجرد حيلة لإبراز قدرته . فهي تتغلغل في صميم الأحداث ، وتلح عليه ، وتتهدد بسعادته ، وتثير قلقه وحقنه . إنها تمثل ضغط الواقع عليه . وهو إذ يتغلب عليها لا يعنيه أن يفخر بغلبته ، بقدر ما يعنيه أن يتغنى بذلك المحيط السحري الذي تفتح له المرأة ، وباستسلامه للسعادة الجارفة . وهو في هذا الوضع يتحرر من غربته ، ففيه يعطى كل نعم الحب ، وتتصافر الأشياء على إسعاده ، ويرتفع عنه الشعور بالمسؤولية .

وامرؤ القيس لم ينس في قصصه أن يصور نفسه في موضع الغريب الذي يجد في صاحبه أمانا من غربته . فهو في بداية القصة ذلك العاشق الذي يتسلل في جنح الظلام خشية القتل ، هفائنا إلى لقاء حبيبته ، حتى ليتوهم أنه يرى نيرانها ، مستأنسا بالنجوم :

تنورنما من أذرعات وأهلها  
بمشرب أدن نارها نظر عال  
نظرت إليها والنجوم كأنها  
مصايبح رهبان تشب لقفال

فإذا انتهى إليها وجد عندها نورا وأنسا :

يضىء الفراش وجهها لضجيعها  
كمصباح زيت في قناديل ذبال  
كأن على لباتها جمر مصطل  
أصاب غضى جزلا وكف بأجذال  
وهبت له ريح بمختلف الصوى  
صبا وشمال في منازل قفال

أو كما يقول في المعلقة :

ولقد رأينا في القصة التي اقتطفناها من اللامية كيف يواجه العاشق زوج العشيق في جو مشحون بالغضب والعنف . وإذا كان الشاعر قد صور الزوج منزويا في ركنه المظلم ، خنتنقا بغيرته وشعوره بالعجز ، فإن صورة العاشق (الغالب) بدورها لا تنم عن الطمأنينة أو الثقة . فهو نهب لرغبة عارمة في سحق غريمه ، وهو لا يستطيع أن يتم إلا مضاجعا سيفه وسهامه (ومسنونة زرق كآنياب أغوال) ، وهو يكاد يكون هاذيا في الآيات من ٢٠ إلى ٢٤ .

هناك إذن معركة حيوية يخوضها الشاعر في مجال المتعة ذاته . فإذا قيل في تفسير هذه الظاهرة إن امرأ القيس يتفنن في ذكر ما واجهه من عقبات ليكون انتصاره في النهاية أكبر وأدعى إلى الفخر والتباهي ، كان الرد على ذلك أن نغمة الفخر في غزل امرئ القيس واضحة ، لكنها ليست النغمة الغالبة . فتباهيه في اللامية بصفة خاصة يمشى بقلقه ، وانتصاره في النهاية لا يؤدي إلى حالة من الزهو ، وإنما يؤدي إلى التغلى بالجمال والسعادة والاستسلام للنشوة .

لا يكاد العاشق يفوز بصاحبه حتى يسلم لها القيد ، وينطوى في محيطها السحري . فهو في قصة «امرؤ لا يكاد يتسداها» حتى تذهب بفؤاده وتنسيه تبايه :

فلما دنوت تسديتها  
فشويبا نسيت ولوبا أهر<sup>(٤٦)</sup>

وهو في اللامية يروض صاحبه ليصبح هو المعشوق :

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا  
ورضت فذللت صعبة أى إذلال

فاصبحت معشوقا وأصبح بعلمها  
عليه القتام سىء الظن والنبال  
ذلك أن المرأة في حالة الرضى تتحول إلى كائن رائع ، وتصبح قوة يلوذ بها العاشق فتحتويه وترفع عنه شعوره بالمسؤولية . فمن الصور التي ماتزال تتردد على نحو أو آخر في غزل امرئ القيس ، صورة المرأة كشجرة موقرة جنية :

فقلت لها سيرى وأرخى زمامه  
ولا تبعدنى من جناك الملعل  
(المعلقة)

وفرع يغشى المتن أسود فاحم  
أثيث كقنو النخلة المتعشك  
(المعلقة)

فلما تنازعنا الحديث وأسمحت  
هصرت بغصن ذى شماريخ مبال  
(اللامية)

ثم انتقل إلى وصف حزنه بإزاء الديار الدارسة . هاهنا إذن تعبير موجز غاية الإيجاز عما هو جوهرى وفقا لتقاليد الغزل الطليل . غير أن الشاعر في البيت الثالث - إذ يصف حاله وقد جلس مظلا رأسه ، ويفجر ما يشبه الطاقة المكتومة . فإذا أضفنا إلى ذلك تلك الموسيقى التي تمثلت في قافية الالة المجبورة بعد الألف المملودة ، والتي تعبر خير تعبير عن الزفريات والخسرات ، أدركنا أن التزام الشاعر في البيتين الأولين بالإيجاز الشديد ، واقتصاره على تعداد أساء الديار ، يخفى قصة طويلة حافلة ، وشعورا فادحا بالقصبة ، لولا أنه ترك للمتلقى أن يتخيل ما حدث ، وأن يقدر عظم تلك الفجعة عن طريق صمته ذاته ، بل قد يبدو أن امرأ القيس إذ يعد أساء تلك المواضع موضعا موضعاً ، إنما يروى بطريقة ضمنية ما حدث عند الديار ، فقد أخذ ينتقل ببصره من مكان إلى مكان ، ومضى يتصفحها ويستنطقها ويستغث بها موضعا موضعاً ، حتى إذا غلبه اليأس انهار باكيا واستسلم للحزن الساحق .

لقد حقق الشاعر في هذه المقدمة درجة من التجريد لعله لم يحققها في أية قصيدة أخرى . فهو لم يصرح بقصته مع الديار أو مع أهلها ، بل لقد امتنع عن الإشارة - حتى الإشارة - إلى من رحل عن الديار ، وترك لغيبهم (أو لغيب حبيبته إذا شئت الدقة) ولصمته عن ذكرهم (أو ذكرها) أن يحدت تأثيره . يضاف إلى ذلك أن هذه المقدمة لا يتلوها في القصيدة التي وردت بها أى غزل . ومع ذلك فإن الشاعر لا يرتكنا في شك من أنه يصدر عن تجربة خاصة ، وأن لديه قصة محددة (يريد للمتلقى أن يتخيلها وأن يقدر آثارها) . وقد نجح الشاعر في تحقيق هدفه هذا عن طريق إيجازه ذاته . لنقل - إذا شئت الدقة - إن نجاحه يرجع إلى أننا نستطيع أن نراه يمارس عملية التجريد ، ونشعر بجهده في هذا المجال . فنحن نلاحظ في البيت الثالث (بعد مرحلة الصمت الكامل) كيف غلب على أمره ، ونشجرت القصة في سيل من الدموع . ثم نراه وهو يستغث بصاحبه (الذى أخفاه حتى هذه اللحظة) أن يعينه :

أعنى على التهمام والذكرات  
يبستن على ذى الهمم معتكرات  
يليل التمام أو وصلن بمثله  
مقايضة أيامها نكرات

بل إننا نتبين من هذين البيتين أن القصة التي يصدر عنها امرؤ القيس ذات جذور وأبعاد تتجاوز نظريا حدود المقطع الذى نحن بصدده ، وتخرج عن نطاق الغزل الطليل (بصفة عامة) . فالشاعر في هذين البيتين يتحدث عن همومه الليلية ؛ ونحن نعرف أن هذه الهموم لا ترتبط بالوقوف على الأطلال ، وأنها لا

تضئى الظلام في العشاء كأنها  
منارة ممسى راهب متبطل  
ولما كان نورها كالنار التي يبتلى بها العائدون من السفر ، فقد صار امرؤ القيس في رحلته الليلية إليها في وضع المسافر العائد ، وأصبحت رحلته غير الظلام والحراس كعمدة المسافرين إلى منزله . وهكذا نرى ما في قصص امرئ القيس المأجحة من تعقيد . فالشاعر في هذه القصص الجنسية يتخطى الحواجز والموانع ليتخلص من الأعباء التي شرده ، وليجد على صعيد الخيال مسكنا لم يجده في الواقع .

\*\*\*

بقى أن نحدد موضع المقدمات الطويلة من غزل امرئ القيس ككل . وهنا نواجه مشكلة صعبة . ففي حين يتشابك الغزل الوصفى والغزل المأجحة في قصة يروى فيها الشاعر إحدى مغامراته العاطفية بما فيها من أحداث وصراع وشهوات ، يبدو الغزل الطليل مكتفيا بذاته ، مستقلا عما عداه . فهو يحتل من القصيدة مقدمتها ؛ وهو يدور في إطار زمان ومكان صارم ، هو إطار مواجهة الديار الدارسة . وهو يتسم بطابع التجريد والتموذجية ؛ لأن صورة المرأة فيه تبدو مجردة من سماتها الحسية والفردية .

مشكلة صعبة ، إلا أنها لا تستعصى على الحل . ففي رأينا أن امرأ القيس قد وجد في الغزل الطليل - برغم تجريده - مجالا ملائما لتأكيد اهتماماته الشخصية . واستطاع أن يضمن هذا الإطار بدور تجاربه ، وأن يجعله بداية حقيقية لقصصه الغزلية ، وتعبيرا عن مرحلة من مراحل تطورها . وللتدليل على هذا الرأى نبدأ بالنظر في الآيات التالية :

غشيت ديار الحى بالبكرات  
فعمارة فبرقة الميراث  
نفعل فحليت فننفه فممنع  
إلى عاقل فالجب ذى الأمرات  
ظلت ردائى فوق رأسى قاعدا  
أعد الحصى ما تنقضى عبرات  
أعنى على التهمام والذكرات  
يبستن على ذى الهمم معتكرات  
يليل التمام أو وصلن بمثله  
مقايضة أيامها نكرات

استطاع امرؤ القيس في هذه الآيات أن يحقق درجة رفيعة من التجريد . فهو قد حدد مواقع الديار بين عدد من المواضع دون أن يصف معالم هذه الديار إلا بالإشارة العابرة (فالبرقة مثلا أرض فيها حجارة ورمل ، والميراث هى مواضع الحمر الوحشية) .

نهاية المطاف بصدد امرىء القيس ذاته (صاحب الصبوات والمغامرات) .

فإذا انتهت المقدمة الطللية وجه الشاعر اهتمامه إلى تجربته الشخصية بتفاصيلها وأحداثها الحية ، وروى ما وقع له مع حبيبته تلك (الحبيبة نفسها التي بكاه في المقدمة) في قصة غزلية :

ألا رب يوم لك منهن صالح  
ولا سيما يوم بدارة جلجل  
ويوم عقرت للعذارى مطيقى  
فيا عجباً من رحلها المتحمل  
يظل العذارى يرمين بلحمها  
وشحم كهذاب الدمقس المقتل  
ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة

فقال لك الويلات إنك مرجلي  
تقول وقد مال الغبيط بنا معا  
عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل

والحبيبة هنا ليست «الحبيبة» الذى رحل ، أو «الأحباب» الذين تحملوا ، وإنما هي «عنيزة» ، فتاة من بين تلك الفتيات اللاتي عقر هن ناقته وأطعمهن من لحمها يوم «دارة جلجل» ، وهي تلك التي اتجهن هودجها - إلى آخر القصة .

وإننا نلاحظ تطورا مماثلا في اللامية والرائية ؛ فهو يقول في مقدمة القصيدة الأولى (التي تقتصر عليها بغية الإيجاز) :

الأعم صباحا أيها الظلل البالي  
وهل يعمن من كان في العصر الخالي  
وهل يعمن إلا سعيد مخلد  
قليل الهموم ما يبيت بأوجال  
وهل يعمن من كان أحدث عهده  
ثلاثين شهرا في ثلاثة أحوال  
ديار لسلمى عافيات بذى خال

ألح عليها كل أسحم هطال  
وتحسب سلمى لا تزال ترى طلال  
من الوحش أو بيضا بميشاء محلال  
وتحسب سلمى لا تزال كعهدها  
بواى الخزامى أو على رس أو حال

هنا يوجه الشاعر الاهتمام إلى الديار لكى يحوله بلطف إلى نفسه . فهو لا يكاد يلتقي بالتحية على ديار «سلمى» ، ويدعوها بالنعيم حتى يسألها : وكيف يمكن أن تغترب به الحال وتفرق عنه الأهل والأحباب أن ينعم بالهناة ؟ وهل يمكن لأحد أن يحظى بالنعيم إلا من حالفه الجد وقلت همومه وخال ليله من المخاوف ؟ وكيف يسعد من لم ينعم بالسعادة إلا لثلاثين شهرا منذ ثلاثة

تتعلق إلا بامرئ القيس وحده . فلقد رأينا يتحدث عنها في المعلقة خارج المقدمة الطللية ، كما رأينا في الرائية يشير إلى قلقه وخوفه في سياق قصته مع هر .

فإذا انتقلنا الآن إلى القصائد الثلاث التي اخترنا منها أمثلتنا الرئيسية (وهي المعلقة واللامية والرائية) ، وجدنا الدافع إلى تأكيد التجربة الشخصية يقوى ويتطور ويتبلور . فالشاعر في مقدمات هذه القصائد الثلاث لا يكتفى بالتلميح إلى قصة حبه بصفة عامة ، وإنما يصرح ببعض مميزاتها وتفاصيلها الدقيقة ، فضلا عن أنه ينتقل بعد المقدمة الطللية إلى روايتها بحرية كاملة .

. يقول الشاعر في مقدمة المعلقة :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل  
بسقط اللوى بين الدخول وحومل  
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها  
لما نسجتها من جنوب وشمال  
تري بعمر الأرام في عرصاتها  
وقيماها كأنه حب فلفل  
كان غداة البين يوم تحملوا  
لدى سمرات الحى ناقف حنظل  
وقسوا بها صحبى على مطيهم  
يقولون لا تهلك أسى وتحمل  
وإن شفائى عبرة إن سفحنها  
وهل عند رسم دارس من معول  
كدينك من أم الخويرث قبلها  
وجارتها أم الرباب بمأسل  
ففاضت دموع العين منى صباة  
على النحر حتى بل دمعى محمل

هناك امرأة بعينها تحتل المكانة الأولى من اهتمام الشاعر . وهو يجردها من صفاتها الفردية عندما يقول «ذكرى حبيب» (لا حبيبة) ، وعندما يقول «كان غداة البين يوم تحملوا» (بصيغة الجمع) . والشاعر يصدر إذن عن تجارب خاصة (واقعية أو خيالية) يصوغها في صورة مجردة . غير أنه لا يفوته أن يضمن هذه الصورة ذاتها ما يذكرنا بخصوصية تجاربه . فهو عندما يقول «كدينك من أم الخويرث قبلها - وجارتها أم الرباب بمأسل» ، ويتحدث عن حبيبته بضمير الغائب ، يذكرنا في الوقت نفسه بأن حبيبته هذه امرأة من لحم ودم ، وأن له معها قصة تضرب بجذورها في أرض الواقع (فهى تلك المرأة التي أحب من قبلها «أم الخويرث» وجارتها «أم الرباب» ) ، كما يذكرنا بأننا مازلنا في

امرى القيس ترتبط ارتباطا وثيقا ببقية غزله بحكم تجريدها ذاته . فهي ليست مجرد أبيات يصدر بها قصائده لإرضاء التقاليد على نحو شكلي ، وإنما يبدو أنه وجد فيها مجالا ملائما لتحقيق ذاته ، ولعرض جانب مهم من تجربته . فهو لا ينظم مقدماته الطللية إلا انطلاقا من تجربة معينة (واقعية أو خيالية) ، ويستغل الاطار الصارم للغزل للظلل ليعرض هذه التجربة من موقف معين هو انقضاء السعادة وغياب من يجب . ونظرا لأن هناك تجربة حية يصدر عنها الشاعر ويحاول أن يطوع التقاليد للتعبير عنها ، فإننا لانجد في مقدماته الطللية صورا ، مجردة ، وإنما نشاهد عملية التجريد إبان حدوثها ، فنلاحظ الإطار الصارم يتسع تارة لاستقبال التجربة ليضيّق بها تارة أخرى ، ونرى الدافع إلى التحفظ والصمت يفسح الطريق للأسى المتفجر والبوح . ومن ثم كانت روعة الغزل الطللي في شعر امرئ القيس .

لقد كان الغزل الطللي جزءا من تجربة الشاعر الحية . وليس معنى هذا في المقام الأول أن الناس في عصره كانوا يفتقون على الأطلال ، أو أنه هو نفسه كان يفعل ذلك ؛ وإنما معناه أساسا أن امرأ القيس وجد لهذا الوقوف معنى في حياته الخيالية ، وأنه رأى فيه مجالا للتعبير عن نفسه . وليس من المستغرب في الواقع أن يتحقق هذا التوافق البديع بين التقاليد وذات الشاعر ، لأن صورة المكان الخالي من الأحباب تعبر خير تعبير عن غربته وشعوره بالوحشة ، وتجسم وعيه الحاد بأن الحب - كما عرفه - لا بد زائل ، وبأن حظه في الحب لا بد أن يكون في نهاية المطاف حظ الخاسر .

وهكذا تنهار نظرية المواقف الغزلية الثلاثة تماما . لقد أثبتنا أولا أن الغزل الوصفي يؤدي دورا جوهريا في قصص امرئ القيس («الماجنة» ) ، لأنه يقوم مقام السرد في مرحلة منها . ومن ثم كانت قصصا يتكامل فيها الوصف والسرد ، ويحسن أن تسمى قصصا غزلية أو قصصا جنسية (على أن يفهم الجنس بوصفه ظاهرة معقدة ملازمة لحالة الشاعر) . ثم أثبتنا أن الغزل الطللي يجهّد لهذه القصص ؛ لأنه يفترضها ، وينطوى على بذورها ، ويتضمن الدافع إليها . فإذا كان الشاعر يواجه في المقدمة الطللية نهاية حبه وغياب من أحب ، فإنه يحاول في القصّة أن يمجّس الماضي ويسترجع السعادة المفقودة . والقصّة الغزلية إذن امتداد طبيعي للوقوف على الأطلال ؛ لأنها (أي القصّة) تنطوى على دافع جارف نحو إحياء الماضي ، ورغبة مستعينة في استحضاره والتشبّه به والاستقرار فيه . ومن هنا كان الشاعر يتوقف في مرحلة من مراحل القصّة عن السرد ليصف حبيبته بلغة المضارع ، وليلعد مفاتيحها كأنها ماثلة أمام عينيه . والمقطع الوصفي يبدو إذن بارزا عمدا في التيار القصصي ، إلا أن لهذا

أعوام ؟ وهكذا يتحول الحديث عن الديار وما آلت إليه ، إلى الحديث عن مصير الشاعر العاشق (في وحدته وحرمانه من الحب وخوافه الليلية) ، وعن قصة محددة (وقت أحداثها في فترة معينة ولادة معينة) . ثم ينقطع الحديث إلى الديار وعنها تماما لينصرف إلى هذه القصة وإلى بطلتها . والشاعر في هذه المرحلة يورد من الصور والإشارات ما يدل على طبيعة العلاقة . فهو عندما يشير إلى ليالي الحب مع سلمى ، وإلى جيدها غير العاطل من الحلى ، يوحى بأن «سلمى» يمكن أن تكون موضوعا لإحدى مغامراته الليلية . وهو لا يلبث أن يحقق وعده ، فيقتبل (بعد المقدمة الطللية) إلى رواية قصته مع «سلمى» ؛ وهي تلك القصّة التي عرضنا لها من قبل ، والتي يبدو أنها بقوله :

ألا زعمت بسباسة اليوم أننى  
كسرت وألا يحسن الهلو أمثالى

ومعنى هذا أن «سلمى» التي يحن إليها في المقدمة الطللية ، ويردد اسمها (كأنما يناديها) على مشهد من الديار الدارسة ، ويراهما بعين خياله أينما قلب طرفه ، هي نفسها المرأة التي نالها برغم أنف زوجها<sup>(٤٧)</sup> . وإذا كان الانتقال من المقدمة الطللية إلى القصّة الغزلية طبيعيا ، فلأن الشاعر قد ضمن المقطع الأول بلور القصّة ومهد لها . فالليالي التي يروي أحداثها في القصّة تساق مثالا على «ليالي سلمى» في المقدمة ؛ والمخاوف الليلية في المقدمة تعود إلى الظهور في صلب القصّة متمثلة في ذلك الصراع الرهيب الذي يخوضه الشاعر للفوز بسلمى . وإذا كانت سلمى «تريه» في المقدمة نفرا مستوى الأسنان («منصبا» ) ، وجيدا كجيد الظبي (غير عاطل من الحلى) ، فإنها تكشف في القصّة عما خفى من جمالها ؛ وحليها التي ذُكرت على نحو غير مباشر في المقدمة تتوقد في القصّة كأنها الجمر .

لا توجد إذن هوة فاصلة بين ما يقوله امرؤ القيس في المقدمات الطللية وبين بقية غزله . فالشاعر يضمن هذه المقدمات ، على الرغم من تجريدها ، بذور تجاربه الشخصية ، وبدايات قصصه الغزلية . فهناك قصيدة الكاتبة لا يتلو المقدمة الطللية فيها أى غزل ، غير أن هذه المقدمة تنطوى على قصة عاطفية كامنة ، وإن كانت تتحفز للظهور ، وتكاد تجاوز حدود الوقوف على الأطلال . وهناك قصائد أخرى (كالمعلقة واللامية والرثائية) يتم فيها بالفعل تطوير القصّة بعد المقدمة الطللية . والقصّة في هذه الحالة (بشكل ما تتضمنه من وصف وسرد) امتداد طبيعي للمقدمة ؛ فالشاعر يروي فيها بالتفصيل ما تذكره المقدمة (بصفة عامة) على مشهد من الديار ، ويسترجع سعادته المفقودة ويحييها من جديد (على صعيد الخيال) ما كان له مع الحبيب الغائب .

بل إن من الممكن أن نقول إن المقدمات الطللية في قصائد



طور أو مقطع لا يمكن أن يعرف أو التحليل النهائي إلا بالإشارة إلى علاقاته بالأطوار أو المقاطع الأخرى ، وإلى وظيفته في البناء القصصي .

وكذلك تهازل نظرية القائلين إن الشعر العربي التقليدي يخلو من الوحدة لأنه يفتقر إلى الوحدة العضوية . فللوحدة أشكال عدة ، وقصائد امرئ القيس - أو بعضها على الأقل - تنصف بالوحدة بقدر ما تتضمن مقاطعها من تماسك ، وما يقوم بينها من علاقات . وليس أدل على هذه الوحدة من مقاطع الغزل في شعر امرئ القيس ؛ فهي تتشابه بحكم بنائها ذاتة في قصص واحدة .

التميز ذاته ضرورة فنية في إطار القصة ؛ فالشاعر في هذا السياق يروى بعض الأحداث بلغة الوصف ليحيهاها من جديد .

من السهل أن نلاحظ أن امرئ القيس يقف على الأطلال ، ويصف المرأة ، ويروي مغامراته معها ؛ لكن هذه الملاحظة السطحية لا ينبغي أن تتخذ أساساً لتقسيم غزل امرئ القيس إلى مجموعات من الأبيات التي تندرج تحت أنواع أو مواقف ثابتة جامدة مستقلة . فهذه « الأنواع » أو « المواقف » ليست في حقيقة الأمر إلا أطواراً متشابكة في خط قصصي متطور . وصحيح أن كلا من هذه الأطوار يستقل بمقطع خاص به ، إلا أن تميز كل

### المهامش

- (١) مما يلاحظ في هذا الصدد أن الدكتور سعد دعيس قد خصص كتاباً بعنوان « تيارات معاصرة في التراث العربي » ، الجزء الأول ( القاهرة ، ١٩٦٨ ) لتقصي بعض التجارب المعاصرة - ومن بينها تجربة الغزيرة - في الشعر الجاهلي ، ولم يذكر امرئ القيس في عداد الشعراء المغتربين .
- (٢) والأغاني ( طيبة بيروت ) ، الجزء ٩ ، صفحة ٨٦ .
- (٣) والأغاني ، الجزء ٩ ، الصفحتان ٨٥ - ٨٦ .
- (٤) المصدر نفسه ، صفحة ٨٦ .
- (٥) فيما يتعلق بالأسباب التي تدعو إلى الشك في مثل هذه القصص ، انظر الدكتور شوقي ضيف والعصر الجاهلي ( القاهرة ، الطبعة السابعة ، ١٩٧٦ ) ، الصفحات ٢٣٦ - ٢٣٨ .
- (٦) انظر الدكتور الطاهر أحمد مكي ، « امرئ القيس ، أمير شعراء الجاهلية » ( القاهرة ، ١٩٧٠ ) ، صفحة ١١٦ .
- (٧) فيما يتعلق بصعوبة المهمة وبخاصة من الناحية السياسية انظر إيليا حاوي « امرئ القيس ، شاعر المرأة والطبيعة » ( بيروت ، ١٩٧٠ ) ، صفحة ١١ .
- (٨) أخذت فيما استشهدت به من شعر امرئ القيس برواية الأصمعي ، ولا يستثنى من ذلك إلا ما اختلفته من الراية التي مطلعها وأحار بن عمرو كأل خير ... ، فهي من رواية الفضل . وتزد كلتا الروايتين في ديبوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ( القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٩ ) .
- (٩) فيما يتعلق بهذه القصة ، انظر « شرح القصائد السبع الطوال » لأبي بكر محمد بن القاسم الأتباري ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ( القاهرة ، ١٩٦٩ ) ، الصفحات ١٣ - ١٥ . أو انظر « أمير الشعراء في العصر القديم » لـ محمد صالح سمك ( القاهرة ، ١٩٧٣ ) ، الصفحات ١٩٥ - ١٩٧ .
- (١٠) إيليا حاوي ، المصدر المذكور آنفاً ، صفحة ٧٣ .
- (١١) الدكتور سيد نوفل ، « شعر الطبيعة في الأدب العربي » ( القاهرة ، الطبعة الثانية ) ، صفحة ٥٨ ، وانظر أيضاً كتاب الدكتور محمد عويس عن « الشعر الجاهلي ، نصوص ودراسات » ( أسبوط ، لم يبين تاريخ الطبع ) صفحة ٨٧ وما يليها ، وكتاب الدكتور سيد إسماعيل شلبى عن « الأصول الفنية للشعر الجاهلي » ( القاهرة ، لم يبين تاريخ الطبع ) ، صفحة ٢٠٢ .
- (١٢) راجع المقطع الأخير من المعلقة عن « سيل المجير » ، وقرأ تعليقات

- (١٣) إيليا حاوي عليه ( المصدر المذكور آنفاً ، صفحة ١١٧ وما بعدها ) ، وكذلك تعليقات الدكتور محمد عويس ( المصدر المذكور آنفاً ، الصفحتان ٨١ - ٨٢ ) .
- (١٤) الدكتور الطاهر مكي ، المصدر المذكور آنفاً ، صفحة ٢٦٩ .
- (١٥) المصدر نفسه ، صفحة ٢٦٩ وما بعدها .
- (١٦) المصدر نفسه ، الصفحتان ٢٨٨ - ٢٨٩ .
- (١٧) المصدر نفسه ، الصفحة ٢٩٠ .
- (١٨) لا أستطيع أن أجزم بأن هذا الرأي لا يرجع إلى أصول سابقة في التاريخ الحديث أو التاريخ القديم .
- (١٩) الإشارة هنا إلى الطبعة الثانية ( القاهرة ، ١٩٧٣ ) والتي استعنت بها في هذه الدراسة .
- (٢٠) إيليا حاوي ، المصدر المذكور آنفاً ، الصفحتان ٧٢ - ٧٣ .
- (٢١) أقرأ العبارة التالية في صفحة ٥٥ من المصدر نفسه : « وتدون من تجربة الشاعر الاباحية ، تجربة الوصفية في المرأة ... »
- (٢٢) المصدر نفسه ، صفحة ٥٤ .
- (٢٣) المصدر نفسه ، صفحة ٥٢ .
- (٢٤) المصدر نفسه ، صفحة ٦٢ .
- (٢٥) الموضوع نفسه .
- (٢٦) الموضوع نفسه .
- (٢٧) قال الأتباري ( صفحة ٦٨ من المصدر المذكور آنفاً ) : « ... شبهها بسراج الراهب لأن سراج الراهب لا يطفأ » . وقال الزوزنى ( حاشية ٢ ، صفحة ٢٤ من « شرح المعلقات السبع » ، طيبة بيروت ) : « ... وخص مصباح الراهب لأنه يوقده ليهتدى به عند الضلال فهو يضيئه أشد الإضاءة ، يزد أن وجهها يغلب ظلام الليل كما أن نور مصباح الراهب يغلبه » .
- (٢٨) الدكتور أحمد محمد الحوفي ، « الغزل في العصر الجاهلي » ( الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ١٩٧٧ ) ، صفحة ٢٢٥ .
- (٢٩) المصدر نفسه ، صفحة ٣٣١ وما يليها .
- (٣٠) أقام الراهب الحوفي رأيه بناء على ثلاث نقاط رئيسية : ( ١ ) ما كان بين العرب والحش من علاقات تتمثل في الفتح والتجارة والهجرة والزواج وفتنة العبيد والإماء ، ( ٢ ) اشتهاز الأحباش بالغزل الماجن ، ( ٣ ) أن شعراء الغزل الحشفي في الجاهلية إما حشبي أو عرب متأثرون بالحبشي . ( المصدر نفسه ، الصفحات ٣٣٢ -

- (٤١) المصدر نفسه ، صفحة ٧٧ .  
 (٤٢) ذلك هو رأى الأثاري : « قوله » مكر : يكر إذا أريد ذلك منه .  
 و « مقر » : يقر . « ملير » إذا أثير بعد إقباله . وقال يعقوب : معناه  
 إذا أردت الكر وأنا عليه وجدته عنده ، وكذلك هذه الأشياء معاً  
 عنده « شرح القضاة السبع الطوال ، صفحة ٨٣ » . وهو كذلك  
 رأى الزوزنى : « يقول : هذا الفرس مكر إذا أريد منه الكر ومقر إذا  
 أريد منه الفر ومقر إذا أريد منه إقباله ومدير إذا أريد منه إداره .  
 وقوله : معاً ، يعني أن الكر والفر والإقبال والإدارة مجتمعة في قوته  
 لا في فعله لأن فيها تضاداً . . . » ( شرح المعلقات السبع ، الحاشية  
 ١ ، صفحة ٣٠ ) .  
 (٤٣) انظر محمد أبو الفضل إبراهيم « ديوان امرئ القيس » ، صفحة  
 ١٥٨ ، الحاشية ١٦ .  
 (٤٤) إيليا حاوي ، المصدر المذكور آنفاً ، صفحة ٦٦ .  
 (٤٥) الموضوع نفسه .  
 (٤٦) قارن بذلك قوله في اللامية « لعب وتسبيق إذا قمت سريالي » .  
 (٤٧) لاحظ كيف ذكر الشاعر سلمى بالاسم في نهاية القصة ( : ) ونحسب  
 سلمى وإن كان يعملها . . . بأن الفتي يهلى وليس بفعل ( : ) . إلا أن  
 انشغال امرئ القيس بامرأة واحدة في كل من المقدمة الطللية والقصة  
 الغزلية حقيقة لم تنل الاهتمام الكافي من جانب النقاد . انظر مثلاً  
 شرح الدكتور حسين عطوان المقدمة اللامية ( ومقدمة القصيدة العربية  
 في الشعر الجاهلي ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، صفحة ٨٣ ) . يقول الناقد  
 وهو بصدد الانتقال من المقدمة إلى القصة الغزلية : « ومضى  
 فيحدث عن تعبير بسياسة له بالكبر . . . ثم يصور فوه بأنسة كأنها خط  
 بقية من شباب تصبى النساء . . . » وهو بذلك يفتل أن « الأنسة » التي عنانها امرؤ القيس  
 في قصته ليست سوى سلمى التي أشار إليها في المقدمة الطللية . وهو  
 يعمل من ثم أساس الاتصال بين المعلقين .

- ( ٢٣٨ ) . ومن الواضح إذن أن أقوى نقطة في هذا البرهان هي النقطة  
 ( ٣ ) . إلا أن أدلة الدكتور الحوفي عليها واهية . فامرؤ القيس في  
 رايه من الشعراء الذين تأثروا بالحيش لا لشيء إلا لأنه كان من  
 كتلة ، وكتلة كانت متجة الغزاة من الأحاشي منذ قديم الزمان  
 ( المصدر نفسه ، صفحة ٢٣٨ ) أما الأعمش فقد تأثر بالحيش لأنه  
 كان يتردد على جنوب شبه الجزيرة ويزور ملوك نجران وأساقفتها .  
 وقدحهم ويشرب هنالك الخمر ويسمع الغناء الرومي ( المصدر  
 نفسه ، الصفحتان ٢٣٨ و ٢٣٩ ) . والواقع أن هذه النقطة لا يمكن  
 أن تثبت إلا عن طريق دراسة مقارنة للأدبين الحيشي والعري - وهو  
 ما لم يفعله صاحب النظرية .  
 (٣١) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢١ . وانظر أيضاً رأى المؤلف أن  
 ما اصطلمه أصحاب الغزل الحسي من الحوار والأسلوب القصصي  
 يفضي على شعريهم طرافة وجمالاً ( المصدر نفسه ، صفحة ٢٤٥ ) .  
 (٣٢) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢١ .  
 (٣٣) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢٢ .  
 (٣٤) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢٣ .  
 (٣٥) المصدر نفسه ، صفحة ٢٤٦ .  
 (٣٦) الموضوع نفسه .  
 (٣٧) الدكتور نوري حمود القيسي « وحدة الموضوع في القصيدة  
 الجاهلية » ، ( المجلد ، ١٩٧٤ ) .  
 (٣٨) تقتضي الدقة أن نقول إن الدكتور القيسي يعتقد أن وحدة البناء  
 مستعملة إلى حد ما من « وحدة الفكرة » و « وحدة الأسلوب » ( انظر  
 الفصلين اللذين عقدهما المؤلف بهذين العنوانين في المصدر نفسه ) .  
 (٣٩) الدكتور سيد حنفي حسنين « الشعر الجاهل » ، مراحلها وإنجازاته  
 الفنية ، دراسة نصية « القاهرة ، ١٩٧١ » ، صفحة ٧٢  
 وما يليها .  
 (٤٠) المصدر نفسه ، صفحة ٧٦ .

# عالم الكتب



للطباعة والنشر والتوزيع

بيروت - لبنان - ص. ب ٨٧٤٣  
برقياً: نابعلبي

تليفون: ٣١٣٨٥٩ / ٨١٧٤١٨ / ٣٠٦١٦٦ / ٣١٥١٤٤  
تلكس: ٤٣٣٩٠ LE ALAMKO

## إسم المؤلف

عبد الله بن الصديق الحسني  
الفيروز آبادي الشيرازي  
أبي مظفر الأسفرايني  
درويش الخوت البيروني  
عبد الرحمن الخوت  
أحمد عبد الله الرفاعي  
الأرتقي الدمشقي  
الحميري اليمني  
د. مصطفى الشكعة  
د. مصطفى الشكعة  
د. مصطفى الشكعة  
أبو اليمن مجير الدين العليمي

السمعان  
البيروني  
الجرجاني  
د. محمد علي الهاشمي  
عبد الله عمر البارودي  
ابن زكريا النهرواني الجبري  
د. ربحي كمال  
علي أبو زيد  
المهاشمي  
الاسنوي الشافعي  
ابن مفلح

## إسم الكتاب

● الكنز الثمين  
● التبيين في الفقه الشافعي  
● التبصير في الدين  
● الأحاديث المشككة في الرتبة  
● الرسائل السبئية  
● العقيدة الحقة  
● سانحات دمي القصر في مطارحات بني العصر ٢/١  
● شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم ٢/١  
● فنون السمر  
● بدیع الزمان الحميدان  
● الشتي في مصر والعسراوين  
● المنهج الأحد في تراجم أصحاب الإمام أحمد ٢/١

● الأنساب ١٠/١  
● تحقيق ما للهند  
● تاريخ جرجان  
● طريقة بن العبد  
● دراسات مختارة في المكتبات والتوثيق  
● المجلس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي ٢/١  
● دروس في اللغة العبرية  
● البديعيات  
● تفسير القرآن  
● نهاية السؤل في شرح منهاج الأصول ٤/١  
● الفروع ٦/١

تطلب هذه الكتب من: مكتبة المتنبى  
١٤ شارع الجمهورية بالقاهرة

## قراءة ثانية في شعر امرئ القيس

### الوقوف على الطلل

محمد عبد المطلب مصطفى

إن من يتصفح دواوين الشعر الجاهل بما فيها من قصائد ومقطعات يدرك إدراكاً أولياً أن هذا الشعر— يتحرك من خلال موضوعات فنية متعددة ، من الوقوف على الطلل والنسيب ، ووصف الرحلة ، وتوقع البين والإشفاق منه ، إلى غير ذلك من الموضوعات التي امتدت على مساحة الشعر القديم كله . وربما كان الوقوف على الطلل أكثر هذه الموضوعات أهمية بوصفه شكلاً مميزاً لمطلع القصيدة ، وبخاصة عند امرئ القيس الذي عدّه الباحثون مبتدع هذا اللون من الأداء الشعري ؛ وكان فيه نموذجاً يحتذى به من جاء بعده من الشعراء<sup>(١)</sup> .

وقد اختلف الدارسون للشعر القديم في تفسير الوقوف على الطلل طبقاً لاختلاف مناهجهم وفقائهم النقدية ؛ فابن قتيبة يرى أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا وخاطب الربيع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الذين رحلوا عنها ، ووصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد والألم وفراط الصباية والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لا تخط بالقلوب ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإثجاب الحقوق فرحل في شعره ، وشكا الصب والسهر<sup>(٢)</sup> .

فالوقوف على الطلل عملية فنية ترتبط بالمتلقى اعتماداً على سحر التوصيل ونشوة التوقع ، لا لينقل المتلقى إلى معايشة تجربة الشاعر وإنما ليجب عليه حق الاستماع لما يلي ذلك من أجزاء القصيدة وأبياتها .

ومن المحاولات الحديثة لتفسير الوقوف على الطلل ما قدمه — المستشرق ( فالتر براوثة ) ؛ حيث يرى أن غرض الشعراء من الوقوف على الأطلال ليس بقصد رثائها أو تسجيل حنينهم إلى المودة التي انقطعت ، والمحبوبة التي رحلت ، لكن غرض هؤلاء الشعراء أن يعبروا عن تلك المشكلة الوجودية الكبرى التي تتصل

وقد أراضى هذا التفسير بعض النقاد فراحوا يرددونه في مؤلفاتهم ؛ فابن رشيق عندما يعرض لمذاهب الشعراء في افتتاح القصائد بالنسيب يرى أن ذلك يرجع إلى ما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء ، وأن ذلك استدراج لما بعده<sup>(٣)</sup> .

( بالقضاء والفناء والتناهي ) . وهو يرى أن هذا التفسير من شأنه أن يعلل ما نلاحظه في أشعارهم الغزلية من تناقض بين الحزن والفرح ، واللذة والألم ، والموت والحياة ، والفناء والبقاء<sup>(٤)</sup> .

ويقوم الدكتور عز الدين إسماعيل بتفسيره لهذه الظاهرة كمقابل للتفسير الخارجى الذى قال به ابن قتيبة من حيث كانت نملة في حقيقتها لا تعداد الشاعر إلى ذاته وتخلوه إليها ، ومن حيث كانت معبرة عن موقف الشاعر من الحياة والكون حوله ؛ فهي تعبير عن نوع من القلق العميق إزاء غوامض الوجود المرء بالتناقضات واللاتناهي والفناء<sup>(٥)</sup> .

وهذا التفسير الوجودى للطلل يؤكد الدكتور مصطفى ناصف في ملاحظته أن الشاعر الطلل كان مروعاً بفكرة الحياة الذاتية ، وأنه يصبو على الشعور المستمر بتسرب الحياة منه ؛ فوقفه كان تأكيداً لحياته وامتلأه لزام الماضى الذى يعيد تحمله وتمثله ، وقد أخذ البكاء على الطلل شكل الطقس الجماعى ، وأصبح العقل الجاهل فى شغل بمشكلة الموت الذى يمثله الطلل<sup>(٦)</sup> . والواقع أن هذه التفسيرات الحديثة تستمد قوامها من أن الوقوف على الطلل أصبح وسيلة فنية يقصد بها الشاعر إلى قضايا أخرى كانت تشغله وتتفاعل في أعماقه ، وربما كانت أهم هذه القضايا هي ( الموت والحياة ) .

واعتقد أن التفسير الذى أحاول إضافته في هذا المجال لا يتعد كثيراً عن هذه المحاولات ، وإنما الذى أسعى إليه أن تقوم عملية التفسير على أساس من اكتشاف النظام الصياغى الذى قدم فيه الشاعر الطلل تجربته . ذلك أن استكشاف هذا النظام سوف يساعد بشكل أو بآخر على بروز الدلالة الحقيقة لهذه الظاهرة عند شاعر بعينه ، وقد يتفق في ذلك أو يختلف عن غيره من شعراء الطلل ، إذا ما اتبعت عملية التحليل والتفسير لطبيعة الوقوف على الطلل عند الشعراء الجاهليين .

ومن بعيد النظر في الوقوف الطلل عند الشعراء القدامى بعامه وامرئ القيس بخاصة يدرك أن الطلل يمثل تحولاً على مستويين :

الأول : من حيث الشكل ؛ يبرز الطلل مجدداً من خلال بقايا الديار التى تهدمت بعد أن هجرها أصحابها ، وارتحل عنها أصحابها ، وأصبحت خلواً من مشاهد الحب واللقاء الذى غم في داخلها ، أو على جنباتها ، حتى آل أمرها إلى ما صارت عليه آنراً بعد عين .

الثاني : من حيث الباطن ؛ وقد تجولت فيه الدار من طبيعتها المحسوسة المعانية إلى طبيعة الهامية يتأمل فيها الشاعر بعض ذكرياته ، ويعكس هذا التأمل في صياغة إبداعية لموقف من أندر المواقف في حياته .

وقد « قيل لكثيرٌ : كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر ؟ قال : أطوف في الرباع المحيلة ، والرياض المعشبة ، فيسهل على أرسنه ، ويسرع إلى أحسنه »<sup>(٧)</sup> . ويدنو أن موقف الشاعر القديم من الطلل كان يأخذ خطين متقابلين . فهو إما أن يتعاطف معه ، ويشعر إزاءه بنوع من الإشقاق ، وإما أن يرفضه من خلال رفضه لأحاسيس اليأس والإحباط التى تتجمع عليه . وهو في كلا الأمرين يكاد يتوحد مع هذا الطلل في لحظة وجودية فريدة ؛ فيسقط فيه كثيراً من ذاته . فهو إذا رفض فإنما يرفض هذا الجانب الذى أسقطه ؛ وإذا تعاطف وأشفق فإنما يتعاطف مع ما تنازعته من هذه الذات - وهو عزيز عليه - وأسقطه على الطلل ، ثم أعاد التأمل فيه بعد انفصاله عنه ، فحن إليه ، وتجأبب معه .

وعلىنا أن نحاول استكشاف هذين الخطين المتقابلين من خلال أنماط الصياغة التى يمكن رصدتها عند شاعر كامرئ القيس ، وإن كان الملاحظ بشكل بارز توافر عنصر الرفض في معظم مقدماته .

وهذا الخط يمكن أن نعاينه بوضوح في قصيدته التى بدأها بقوله :

- ١ - الأعم صباحاً أبها الطلل البالي  
وهل يعمن من كان في العصر الخالى
- ٢ - وهل ينعمن إلا سعيد مخلد  
قليل المموم ما يبيت بأوجال
- ٣ - وهل ينعمن من كان أحدث عهده  
ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال
- ٤ - ديار لسلمى عافيات بدى خال  
ألح عليها كل أسحرم هطال
- ٥ - ونحسب سلمى لا تزال ترى طلاً  
من الوحش أو ييضاً يمشاء عخلال
- ٦ - ونحسب سلمى لا تزال كعهدينا  
بوادى الخزامى أو على رأس أوعال
- ٧ - لىالى سُلّيمى إذ تريك منصباً  
وجيداً كجديد الرثم ليس بمعطال
- ٨ - ألا زعمت بسبباسة اليوم أننى  
كبرت وأن لا يحسن اللهو أمثالى
- ٩ - كذبت لقد أضى على المرء عرسه  
وأمتع عرسى أن يزن بها الخالى<sup>(٨)</sup>

إن محاولة الاستكشاف للإمكانات التركيبية وما بينها من علاقات سوف يؤدي بنا إلى استكناه نظام عام - يجمع بين الأبيات ، فتبدو الدلالة واضحة من وراء النظام الصياغى لها .

وربما كان هذا التكتيف تمهيداً لانكسار حركة الماضي في الدائرة الثانية ، حيث نلاحظ في البيت الخامس تشابك الزمنين ( الماضي والحاضر ) في موقف سلمي من أوهام الذكريات ، حيث تتأمل ما حولها من أولاد الظباء ، ومن بيض النعام ، وكأنها ما زالت على عهدها القديم تفيض خوفاً الحياة ، وتفيض هي على الحياة جبالاً وريجة .

وتأتي الدائرة الثالثة بدلالة مذهشة ، يجمع فيها الشاعر بين الطلل - الممثل للماضي - وبين ماضى عمره ، فيرفضها من خلال رفضه إدعاء بسياسة أنه كبير وأصبح غير صالح للهو والعبث .

وفي هذه الدائرة تظهر صورة الطلل والشاعر في توحده ، بينهما علاقة شدّ وجذب ؛ فإذا كان الطلل قد افتقد الحيوية والحياة ، فإن الشاعر يجسد علماً مقابلاً مليئاً بها . وإذا كان الزمن قد توقف عند الطلل ، فإن حركة هذا الزمن مازالت مستمرة مع الشاعر . وبهذا يمكن أن يعد حديث الشاعر عن نفسه امتداداً لحديثه عن الطلل . ويعني آخر نقول : إن هناك خطين متقابلين ؛ أحدهما سالب يتمثل في انسحاب الطلل إلى الزمن الماضي ، والآخر موجب يتمثل في استمرارية الشاعر حاضراً ومستقبلاً .

ويتضح لنا هذا التوحّد على مستوى الصياغة إذا قارنا بين غمط التركيب في البيت الأول والبيت الثامن ؛ فقد بدأ كل منهما بالأداة المنبهة ( ألا ) تلتها جملة فعلية مرتبطة بزمان ( عم صباحاً ) و ( زعمت بسياسة اليوم ) . ثم تتوافق الدلالة مع التركيب بين ( الطلل البالي ) و ( كبرت ) ، ثم تمتد التوافق بين قوله : ( هل يعمن من كان في العصر الحثالي ) وقوله ( ولا يحسن للهو أمثال ) .

وعلى هذا يكون ( التكتيف الرافض ) في البيت التاسع منصّباً على أمرين معاً : الطلل ، وإدعاء بسياسة أنه كبير وأصبح عاجزاً .

وتمثل قيم المخالفة العنصر الأساسي في التركيب ؛ فالشاعر يبدأ بتحية الطلل والدعاء له ، ثم ينتقل في حركة عكسية - بالاستهزاء السلب - إلى التعبير عن عيشة التحية والدعاء وأنها بلا فائدة ، ويهيم تأثير هذا الاستهزاء السلبي - دلاليًا - على البيت التالي ، والثالث ، مع جعل أداة الاستهزاء أحد ركني ( القصر ) ، تأكيداً لرفض الطلل بسطوة هذه الاستهزائم المتتابعة .

ويبرز التكرار منها أسلوبياً بفيد الرفض أيضاً في ( هل يعمن ) ؛ ويؤكد كل ذلك سطوة الحاضر من خلال عدة تعبيرات ( سعيد غلد ) ، ( قليل المهوم ) ، ( ما يبيت

وبداية علينا أن نلاحظ - في هذه المقدمة الطللية - قدرة امرئ القيس على استرجاع الماضي واختزاله في لحظة إدعائية ، يتفتح من خلالها البعد الزماني والبعد المكاني للتجربة كإفراز طبيعي للعلامات التركيبية . ولم يكن من هم الشاعر - هنا - التعبير عن معطيات حسية ، وإنما كان - بالدرجة الأولى - يعكس موقفاً خاصاً بدأ بانفعال حار أدى إلى مسلك تعبيرى يعتمد على تنظيم المنبهات الأسلوبية من ناحية وتنسيق الإفراز الدلالي من ناحية أخرى .

والمسلك التعبيري قد تمحور في دوائر ثلاث : الأولى تجمع الأبيات الثلاثة الأول ، والثانية تجمع الأبيات ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، والثالثة تجمع البيتين ٨ ، ٩ .

وفي الدائرة الأولى تقوم العلاقة بين المقدرات على طبيعية تقابلية بين ( الماضي والحاضر ) من حيث تشابكهما ، أو لنقل تصارعهما ليكون لأحدهما الغلبة على الآخر .

والحضور الزمني يأتي مع أول جملة بدأها الشاعر ( ألا عم صباحاً ) ؛ فبقيت لحظة زمنية جمعت بينه وبين الطلل في مواجهة ثنائية ، وقد برز فيها الطلل مليئاً بالحياة ، مفتتحاً لها ، حتى إنه دفع الشاعر دفعاً إلى التوجه إليه بالتحية التي امتلأت بقيم تعبيرية مكثفة ، بدأت بـ ( ألا المنبهة ) ، ثم بالأمير المجسد ، ثم النداء المؤكد لكل معان الحيوية الدافقة . ولكن سرعان ما تنطفئ لحظة الحضور في مواجهة الواقع المعانين المجسد للماضي في كلمة واحدة ( البالي ) .

ومع انطفاء لحظة الحضور تتبع حركة الرفض للطلل من خلال منه أسلوبي حول الصياغة من طبيعتها المباشرة المعتمدة على الخطاب ، إلى طبيعة غير مباشرة عن طريق الغيبة ؛ وهو ما أسماه البلاغيون ( الالتفات ) . وهذا التحول في الصياغة صنع تحولاً في الدلالة ؛ فبعد أن كان الشاعر مقبلاً أصبح رافضاً ، حتى إن طبيعة هذا التحول أثرت بدورها على أداة الاستهزاء ( هل ) فأفرغتها من دلالتها ، وملأها بدلالة بديلة ، هي النفي الممتزج بالإنكار ( هل يعمن من كان في العصر الحثالي ) .

وبانكسار لحظة ( الحضور ) مع كلمة ( البالي ) يطفو الماضي ويتشتر من خلال عدة تركيبات ( العصر الحثالي ) ، ( ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال ) ، ( غافيات بنى خال ) ( ألح عليها كل أسحم هظال ) .

وغط التركيب في هذه الصيغة بأن - في الغالب - على صورة الجمع ، مما جعلها مساوية لعملية الضرب العددي لا عملية الجمع ؛ حيث تبتت صورة الماضي للشاعر بشكل مكثف .

بأوجال) ، ( لا تزال ) ، ( لاتزال ) ، ( اليوم ) .

ويملاحظة حركة الأفعال في الأبيات وأبعادها الزمانية تتبلور عملية الصراع بين الماضي والحاضر ، فقد بدأت الحركة بفعل أمر ( عم ) ، أحدث نوعاً من الاتصال بين الشاعر وبين الطفل ، مع اختزال هذا الاتصال باختيار صيغة الأمر التي تتضمن الفاعل في داخلها فلا تسمح له بالظهور . ويتم التواصل في لحظة مقصودة زمنياً ( الصباح ) بوصفه مثلاً لقيمة تقابلية مع ( العصر الخال ) .

وإذا كان ( الأمر ) قد أبرز لحظة حضور مشرقة ، فإن العمق الزمني للفعل ( كان ) كما أن يغطي هذا الحضور ، حتى صار ( يعمن ) في مقابلة ( كان ) بمثابة ثنائية ضدية تؤكد ما قلناه عن صراع الزمنين .

وتستمر سطوة ( كان ) إلى البيت الثالث ، حتى إذا ما ضعف تأثيرها أعادها الشاعر مرة أخرى مجدداً لسلطتها ، ومعماً لتأثيرها على ما يليها من أفعال ، يرغم أنها - من حيث المواضع - أفعال مضارعة ( تحسب - تحسب ) في البيتين الخامس والسادس . وتستمر هذه الحركة العجيبة للأفعال إلى البيت الثامن ، حيث ينتقل الماضي إلى الحاضر بلعادة ( ألا ) في بدايته ، إيداناً بتوحد الطفل مع الشاعر ، ثم يربط بين الفعل ( زعمت ) و ( اليوم ) ، وبين ( كبرت ) و ( لا يحسن ) ، ليكون الناتج أن ما صدق على الطفل من الضعف والتحلل لا يصدق على الشاعر .

ثم يأتي البيت التاسع فاصلاً يحسم طبيعة الصراع ، فيتفعل الشاعر من الحديث غير المباشر بالغياب في البيت الثامن ، إلى الحديث المباشر في البيت التاسع ( بالانفلات ) فينزوي الماضي مع الفعل ( كذبت ) ، ويتصير الحاضر مع أفعال المضارعة ( أصبى وأمنع ) ، وتبدو قوة الفعلين في احتوائها - بالصيغة - على فاعلها على نحو يؤكد انفصال الشاعر عن الطفل مرة أخرى ، وانسحاب الطفل إلى الماضي ، واستمرار الشاعر مع الحاضر . ولا شك أن امرأ القيس يعد أبرز الشعراء وقفاً على الطفل والتأمل فيه ؛ وهو في وقوفه لم ينظر إلى الجدران المنهدمة واصفاً لها ، وإنما رأى فيها انعكاساً للحظة من لحظات العمر ، إن لم نقل إنه رأى فيها لحظة العمر ذاتها . ويبدو أن الشعراء - بعده - رأوا في الوقوف على الطفل نموذجاً ، أو منبهاً يستعيدون من خلاله أخص تجاربهم الذاتية ، التي تتصل في حقيقتها بمشكلة الإنسان الأبدية في الصراع بين الخلود والفناء ، ويعني آخر بين الموت والحياة .

والملاحظ أن معظم الدراسات التي قامت حول موقف الشاعر من الطفل كان منطلقها كون الطفل يمثل قيمة فنية ، بوصفه

مقابلاً للذات الواقفة ، مع أن الذي تنصوره في هذا المجال أن هذا الوقوف يمثل اتحاد الموضوع في لحظة تأملية شبيهة بوقف الصوفي الذي يؤثر العزلة ، ويوغل في الرؤية ، فتشود ذاته بالكمال المطلق حتى يصبح قائلاً : ( أنا هو هو أنا ) .

وهذا التوحد بين الذات والموضوع هو الذي يجعل من الشاعر صاحب فلسفة ، بجانب كونه صاحب عاطفة ، فيصبح معلناً أن الذكرى أقوى من الموت ، ولكن الزمن أقوى منها معا . وهذا الإدراك العجيب قد عبر عنه يوماً ما جرير في قوله :

أنا الدهر يفي الموت والدهر خالد  
فجئني بممثل الدهر شيئاً يظاوله

والواقع أن الشاعر الطفل ما كان يعنيه كثيراً رصد الأسباب التي أدت إلى تحول الديار العامرة إلى أطلال إلا بحسبانها عملية باطنية تعطيه نوعاً من الراحة والطمأنينة ؛ إذ إن التحلل والفناء قد حل بغيره . ولما كان هذا الغير قد حوى فيها حوى جزءاً من عمره ، فإن تشبهه يزداد بما بقي من هذا العمر ، حتى إنه يضيف عليه كل ما افتقده منه مع الطفل ، قبل أن يذوى ويصبح أثراً بعد عين .

بل أكثر من ذلك ، ربما حاول الشاعر أن يضيف على لحظة وقوفه كثيراً مما لم يحققه في تجربته السابقة مع الطفل ؛ وكان ما حل بالديار إنما كان تمهيداً للحاضر ، أو تهية حياة جديدة ، بتجارب متجددة ، أتم وأكمل ، حتى يعز على المعنى الطفل أن يقرها ويجعلها إلى صورته .

ويمكن استكشاف هذا الجانب من دلالة الوقوف على الطفل من خلال معلقة امرئ القيس :

- ١ - قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل  
يسقط اللوى بين الدُخول فَحَومِل
- ٢ - قُتُوْضِحَ فَاْلْمُقَرَّةُ لِمَ يَغْفِ رَسْمَهَا  
لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ
- ٣ - تَرَى بِعَمَرِ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا  
وَقِيَمَانِهَا كَأَنَّهَا حُبٌ فَلَفَلْ
- ٤ - كَأَنَّ غُدَاةَ السَّيْنِ يَوْمَ تَحْمَلُوا  
لَدَى سُمْرَاتٍ الْخِي نَاقِفَ حَنْظَلٍ
- ٥ - وَقَوْفَا بِهَا صَبْحِي عَلَى مَطْيَهِمْ  
يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجْمَلْ
- ٦ - وَإِنْ شَفَائِي عَصْبَةٌ مَهْرَاقَةٌ  
وَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مَعْمُولٍ
- ٧ - كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الْحَوِيرِثِ قَبْلَهَا  
وَجَارِعَتَا أُمِّ الرِّبَابِ بِمَاسِلٍ

## ٨ - إذا قامتما تَضُوع المسك منها نسيم الصبا جاءت برِّها القُرْفَل<sup>(٩)</sup>

والمسلك التعبيري ينطلق من فعل الأمر (فقا) الموجه إلى الذات، والذي يدل في موقعه على تخلخل المواضعة اللغوية، من حيث كان الأصل أن يقول: (أقف) أو (تقف)، لكنه استعان بوسيلة أسلوبية هي (التجريد) ليحدث بها انقصاصاً بينه وبين الذات، بحيث تصبح جزءاً متمصاً للطلل، تستدعي منه الوقوف والتأمل ثم البكاء. كما أن طبيعة الصياغة في (الأمر) تعني التنبيه إلى شيء كان منسياً، أو كان غائباً. وهذا يترتب عليه دلالة أساسية، هي أن رفض الطلل شيء مفترض منذ البداية، وأن الوقوف عنده عملية تحتاج إلى دوافع خفية يناسبها هذا التحول في صيغة الخطاب عن طريق (التجريد).

وجواب الأمر (تبك) يكوّن معه محورا دلالياً لزمن الحضور المقابل للزمن الماضي المتجسد في تتابع الأساء (متزل - سقط اللوى - الدخول - حومل - توضح - المقررة).

وتزداد حدة الصراع بين الفناء والبقاء من خلال حركة الريح بأبعادها المكانية (جنوب/شمال)، وبأبعادها التأثيرية (لم يغب - نسجتها). وأحياناً تظلمسه وتستره عن النظر. وطبيعة التركيب في قوله: (لم يغب) كانت معواناً على تأكيد هذا المضمون، حيث فرغ الفعل من زمنه، وخلص للماضي بإدخال (لم) عليه ليكون مقابلاً لزمن الحاضر في (نسجتها)، الذي انسلخ من مضيه ليعبر في موضعه الذي غرس فيه على تجلّد حركة الرياح واستمراريتها. وتمتد طبيعة التقابل إلى البيت الثالث من خلال الفعل (تري) بما فيه من دلالة على الحاضر المعانين، وتجمد الماضي في (بعر الأرام). واختيار (البعث) هنا يشي بالميل إلى رفض الطلل والتفوق منه، حيث جمعه الشاعر أبرز ملامح الفناء فيه.

وقد يفسر لنا سر هذا الموقف المدهش من امرئ القيس، استخدامه لحرف الجر (من) في البيت الأول، الذي أفاد موضعه سبب الحزن والبكاء وأنه (من) الذكرى وليس (لها) أو (عليها)، فأحزان الشاعر ترتد إلى نفسه ولا تتصل بالطلل إلا بوصفه مثيراً فحسب. ويأتي البيت الرابع بأسباب تحول الدار إلى طلل، نتيجة لرحيل أصحابها عنها، ليكون ذلك ختاماً للحلقة الأولى من وقوفه. وتلعب الصورة التشبيهية دوراً بارزاً في هذا الختام، حيث جعلت من بكائه شيئاً مصطنعاً، يعبر عن صورة البكاء ولا يدل على مضمونه، ذلك أن ناقد الحنظل سوف تدمع عيناه، سواء أكان حزينا أم غير حزين.

ومع الحركة الثانية في هذا المطلع يأتي الشاعر في البيت الخامس بالمصدر (وقفا) منتصباً بالفعل (فقا) في البيت الأول،

للدلالة على ترابط الحركتين. ويبدو (الوقوف) في حقيقته عملية روتينية يقتضيها (واجب العزاء)؛ ولذا جاء بالجار والمجرور (على مطيهم) ليجعل من هذا الوقوف لحظة عابرة يترتب عليها الدعوة إلى عدم الإكثار من الحزن والمبالغة فيه.

ومن هنا تتفق أمانات الدلالة الأساسية التي تفرزها الصياغة؛ وهي أن الفناء لم ينزل بالشاعر وإنما حل بسواه؛ وليس هذا مدعاة للأسى بل الأرجح أنه مدعاة للراحة والطمأنينة.

والطبيعة الحوارية في البيت الخامس من دعوتها إلى الوقوف على الطلل الدارس، ورد صحتبه عليه بالابتعاد عما يسبب له الحزن والألم، تؤكد عمق الإحساس الباطني الذي يدعو الشاعر إلى هذه التجربة، نجد تقسيه في البيت السادس، من أن الوقوف كان وسيلة (للشفاء). وطبيعة التركيب جعلت من (شفائي) اسماً (لأن)، ليكتسب منها عمقا في التأكيد، ثم إضافته إلى ياء المتكلم ليؤكد خصوصية التجربة وبعدها الذاتي. بل إن البيت نفسه أوضح رفض الشاعر للطلل صراحة باستخدام أداة الاستفهام (هل) في مطلع الشطر الثانية، مع تطويعها دلالياً لمقصد الشاعر، فأخذت معنى (ليس).

ويبدو أن الباقلا لم يستطع استيعاب هذه الحقيقة من خلال البيت فعده غثلا؛ لأن الشاعر قد جعل الدمع شافيا، وعليه فلا حاجة به بعد ذلك إلى طلب حيلة أخرى، وتحمل ومُعوّل عند الرسوم<sup>(١٠)</sup>.

وتبدأ الحركة الثالثة في هذا المطلع بتغيّر المسلك التعبيري والعودة إلى (التجريد) مرة أخرى (كدأبك)، ليكون ذلك وسيطته إلى انطلاقاً يضيف فيها إلى تجربة الطلل تجربة أخرى أكثر حيوية، وأدّل على الاستمرارية، وأبعد عن معنى الفناء والتحلل المتمثل في الطلل.

وتبدو الصياغة في البيت السابع بمثابة فاصل بين صورتين: صورة الطلل يزمنه المتحرك إلى وراء؛ وصورة الشاعر يزمنه المتحرك إلى أمام. ولذا فرغ البيت من صيغة الفعل وما فيه من دلالة على الزمن، لتختص الصياغة لبعدين جديدين هما: المكانية (جارتها - ماسل)، والاسمية العَلَمِيّة (أم الحويرث - الرباب). وتوزيع المقدرات على شطري البيت يوسع دائرة الإيحاء ويعمقها؛ ذلك أن توالي هذه الأساء لم يفد مجرد التعبير عن مرموزها فحسب، بل عبر عما وراء الرمز اللغوي من شحنات عاطفية كانت حسيّة ثم انطلقت في مواجهة الطلل.

ولا شك أن هناك مفارقة واضحة بين الحركة الأولى والحركة الثالثة، من حيث كانت تجربة الطلل - في الحركة الأولى - ذات نهاية مغلقة في حين أخذت تجربة الشاعر - في الحركة الثالثة - طبيعة الاستمرار الملء بالحيوية. يؤكد ذلك نسق التركيب في



البيت الثامن حيث سيطرت فيه (إذا) على ما بعدها فخلصته لمعنى الاستقبال ، برغم أن الأفعال الواردة بعدها ماضية الصيغة . ومعنى هذا أن الحاضر أصبح سيد الموقف في مواجهة الطفل . ويعني آخر فإن العلاقة بين الحركتين تحولت إلى طبيعة جدلية بين السلب والإيجاب . وكأنما يعلن امرؤ القيس تحديه سافراً أمام الطفل ، قائلاً له : أنت العجز وأنا القدرة ، وأنت الموت وأنا الحياة .

واضح إذن أن المغامرة العاطفية كانت تأكيداً لإقبال الشاعر على الحياة وحرصه على تمتعها ، وأن هذه المغامرة كانت وسيلة فنية يصور من خلالها إحساسه الأصيل تجاه الطفل .

وليس الأمر مقصوراً على المغامرة العاطفية وحدها ، بل إن بعض تجارب الشاعر التي يثيرها الوقوف على الطفل قد تكون منبئة الصلة عن المغامرة العاطفية ، بأن يندفع الشاعر بكل طاقته ورغبته في الحياة إلى رحلة طويلة على ظهر ناقه قوية إلى حيث الخصب والنماء . وهذه الرحلة لا يستطيع المعنى الطفل أن يقترب منها أو يسيطر عليها .

ويمكن أن نستكشف هذه الصورة في قول امرئ القيس :

- ١ - غَشِيَتْ دِيَارَ الْحَيِّ بِالسَّيْكَرَاتِ  
فَتَمَارِمُ فَبِرْكَاتِ السَّيْكَرَاتِ
- ٢ - لَقَوْلٍ فَبِحَلِيبٍ فَكُنْشَفَ مَنِيحٍ  
إِلَى عَاقِلٍ فَالْجُبُّ ذِي الْأَمْرَاتِ
- ٣ - ظَلَمْتُ رَدَائِي فَوْقَ رَأْسِي قَاعِدَا  
أَعْدَا الْحَصَى مَا تَنْقُضِي عَبْرَاتِ
- ٤ - أَعْنَى عَلَى الثَّهْمَامِ وَالذُّكُورَاتِ  
يَسْتَنُّ عَلَى ذِي الْهَمِّ مَعْتَكِرَاتِ
- ٥ - بَلِيلُ السَّيْمَامِ أَوْ وَصَلَنُ بَمِثْلِهِ  
مُقَايَسَةُ أَبْنَامِهَا نَكَرَاتِ
- ٦ - كَأَنَّ وَرْدِي الْقِرَابِ وَغَرَقِي  
عَلَى ظَهْرِ عَيْرٍ وَارِدِ الْخَبْرَاتِ
- ٧ - أَرَنْ عَلَى حُفِّ حَيَالٍ طُرُوقَةَ  
كُذُودِ الْأَجْبَرِ الْأَرْبَعِ الْأَشْرَاتِ
- ٨ - عَنيفٌ بِتَجَمُّعِ الضَّرَائِرِ فَاحِشٍ  
شَتِيمٌ كَذَلِكِ الرُّجُ ذِي ذُفْرَاتِ
- ٩ - وَيَأْكُلُنْ بَهْمِيَّ جَعْدَةَ حَبْشِيَّةٍ  
وَيَشْرَبُنْ بَرْدَ الْمَاءِ فِي السَّيْرَاتِ
- ١٠ - فَأَوْدَعَهَا مَاءً قَلِيلاً أَنْيَسَهُ  
يَحَاذِرُنْ عَمراً صَاحِبَ الْفَتَرَاتِ<sup>(١١)</sup>

وطبيعة الدلالة في الأبيات تتمحور في دائرتين دلالتين ؛ تمتد الأولى إلى البيت الخامس ؛ وتمتد الثانية إلى العاشر .

والبعد التعبيري في الدائرتين يقوم على اختزال الوقوف اللطيل في حيز لغوي ضيق من خلال البيتين الأول والثاني ، وتبرز (الفاء) فيها قيمة تعبيرية تسرع بحركة التذكرو وتتابعها بحيث يتناسب ضيق الحيز اللغوي مع الأهمية التي يعطيها الشاعر للطفل . وربما كان هذا الاختزال وسيلة إلى انطلاقة سريعة - بعيداً عن رمز الفناء والموت - فوق ناقه قوية تجسد عملية تسديد الحاضر ، بوصفه المقابل للموضوعي للوقوف اللطيل . وأساس هذه الانطلاقة هو الرغبة في الخلاص من إطار الزمن المرفوض ، عن طريق مغامرة الرحلة ، لا عن طريق مغامرة الحب والمرأة .

وبرغم تتابع الأساء في البيتين الأول والثاني نجد أنها وقعت تحت سيطرة الزمن الماضي المبتق من (غشيت) بما فيه من دلالة على الانتشار . ثم يعطلم هذا البعد الزمني بلحظة الحاضر التي تبلورت في مطلع البيت الثالث من خلال (ظلمت) ؛ وهو فعل مهدش في موقعه ، مفرغ من الدلالة على الحدث ، خلاص للبعد الزمني فحسب . ثم إن هذا البعد الزمني - الماضي صرفياً - قد تحول بطبيعة الدلالة السياقية إلى الامتداد الأفقي ، وصولاً إلى الحاضر المتمثل في الفعلين (أعد) ، (ما تنقضي) . ورفض امرئ القيس للطفل يمكن إدراكه إذا ربطنا (غشيت) - بحركته الممتدة أفقياً - بطبيعة التركيب في البيت الثالث ، التي استحالته فيه الحركة إلى وضع رأسى أقرب للسكون منه للحركة ، أو هي حركة سلبية ، في مقابل الحركة الإيجابية في البيتين الأول والثاني ، حيث انشغل الشاعر عن الطفل ، أو انصرف عنه إلى اهتمامات أخرى لا نهائية في مضمونها (عد الحصى) ، (ما تنقضي عبرات) .

وإذا كانت الأبيات الثالث والرابع والخامس تمثل رفضاً سلبياً للطفل ، فإن الأبيات التالية كانت تجسيدا للرفض الإيجابي بالانطلاق في رحلة الحياة ، حيث الخصب والنماء . ولعلنا نلاحظ هذا التوتر التعبيري في المفارقة بين الحزن والهم في الدائرة الأولى ، والمتعة والخيرية في الدائرة الثانية . وقد تبع هذه المفارقة نوع من الإيقاع المميز ، الذي يميل إلى البطء في الدائرة الأولى بغرس (الحركات الطويلة) الياء والألف ، بينما مالت الموسيقى في الدائرة الثانية إلى نوع من السرعة من خلال إيقاع الألفاظ وتتابعها ، وما فيها من تقطيع زاده وضوحاً توين أواخرها بشكل مكثف .

وربما لهذا جاءت (الفاء) وسيلة ربط في البيت الأول الممثل لمطلع الدائرة الأولى ، لإفادة الترتيب والتتابع ، في حين جاءت (الواو) في مطلع الدائرة الثانية باعتبار إفادتها للجمع والتزامن .

وربما لهذا أيضاً سيطر الامتداد الزمني على تتابع الأساء في البيت الأول بوقوعها في حلقة (غشيت) في مقابل تفرغ البيت

وتأكيدا لهذا المعنى يأتي (الشجن) مرتبا على الإبصار لاحتلال وجود الطلل في ذاته ؛ فكان هذا (الشجن) صادر من الذات وراجع إليها في آن واحد .

وتنفرد الصورة التشبيهية - في البيت الأول - بتدقيق التكوين الشكل للطلل الذي تأملت معلمه وتغضت قسماته حتى لم يعد يرى منه إلا ما يمكن رؤيته من حروف خُطت في عسيب يمان . فسمات الشيوخنة وعلاماتها أقرب - هنا - من سمات الموت وملاحه .

وبرغم أن الأبيات الثلاثة الأولى تكون الحركة الأولى في هذه الأبيات ، نجد أن الشاعر قد جعل من صياغتها صورة تقابلية ، يقف في أحد جانبيها الطلل شاحبا هزلا منكرا ، ويقف هو في الجانب الآخر قويا مرغوبا لا يتحول النظر عنه

وكما هي عادة امرئ القيس نجله يسرع بحركة التذكر فيؤثر نسق الحذف في مطلع البيت الثاني ، ثم يزرع (و) بين الأسماء تأكيداً لهذا المعنى . وبرغم أن البيت الثالث ينتهي - دلالياً - إلى الطلل فقد آثر فيه استخدام (المضارع) لانضالها بتجربة الحب . في مقابل (الماضي) الغروس في البيت الأول (أبصرته) ، (فشجان) .

وكما آثر الشاعر نسق (الاختزال) في الحركة الأولى ، آثر نسق (الذكر) و (التكرار) في الحركة الثانية ؛ وهو تكرر يأخذ شكلا رأسيا (إن أمس) تعميقا لأثره الدلالي ، مع استخدام أداة الشرط (إن) بما تحويه من خاصية الاستبعاد ، ورفض (لساء الكرب) الذي يصنع مع مقابله ثنائية ضدية بارزة (كشف المبهمات) ، (التمتع بغناء القينات) ، (شهود الغارات) .

والنظر إلى الحيز المكاني الذي شغلت حركة الطلل وحركة الحياة المتدفقة ، يؤكد أن الحركة الأولى أصبحت شيئا هامشيا بعيدا عن كون الشاعر الحقيقي ، وأصبح دورها مقصورا على التمهيد للحركة الثانية .

ولو تقدمنا في قراءة هذه القصيدة إلى البيت الثالث عشر فسوف نجد إعلانا مباشرا عن جوهرية الوقوف الطلل ، وأنه ليس سوى وسيلة إلى حياة جديدة تناقض ما في الطلل من طبيعة التحلل والفناء :

١٣- تمتع من الدنيا فإنك فإن  
من النشوات والنساء الحسنان

وبلغتنا أن الصياغة في مفتاح البيت معتمدة على المنبه الأسلوبي نفسه الذي آثره الشاعر كثيرا في وقوفه على الطلل ، وهو (التجريد) ، باستخدام الأمر (تمتع) ، الذي يأتي بعده الجار والمجرور (من الدنيا) في موقع المفعول به ، مع إشباع (من) بمعنى

السادس من صيغة الفعل لتكون انطلاقة الشاعر بعيدة عن قيود الزمن الرامز إلى الضعف والفناء .

ومن اللافت أن الشاعر الطلل لم يلجأ في رسم الصورة المجازية إلى تقديم الطلل في شكل جثة هاملة ؛ وربما كان ذلك بدافع داخلي ، من حيث رأينا أن هذا الشاعر يسقط في الطلل بعضاً منه ؛ فإنزال الموت به معناه موت هذا الجزء الذي أسقطه . ومن هنا كانت الصورة المركبة أقرب ما تكون إلى هيئة عجوز طعن في السن حتى تقطعت أوصاله ، وتداعت أركانه ، وعمقت خطوط الزمن في وجهه حتى كادت ملامحه تتلاشى أو تتغير .

ولم تعد هذه الصورة نتاجا فرديا بقدر ما أصبحت تمثل نتاجا جماعيا ألقه الشعراء القدماء وأفرغوا فيه جانباً من قدراتهم الإبداعية . ويفضل هذه الجماعية اكتسب الوقوف على الطلل احترام اللائق للسابق ، حتى استحال الأمر إلى شيء شبيه بما يكتنه الناس من احترام وتقديس للموتى من الأولياء والصالحين ، واعتقادهم أنهم ما زالوا مؤثرين حتى بعد موتهم .

وصورة الطلل العجوز وفيرة عند امرئ القيس . بحيث يظل دائما لهذا الطلل وجود جزئي في كل مطالعه ، وإن اختلفت الصورة من قصيدة إلى أخرى ؛ ومنها مثلا :

- ١ - لمن طلل أبصرته فشجان  
كسخط زبور في عسيب يمان
- ٢ - ديار لهشد والرباب وقُرتنا  
ليالينا بالنشع من بدلان
- ٣ - ليالي يدعسون الهوى فاجبيه  
وأعين من أهوى إلى رَوَان
- ٤ - وإن أمس مكروبا فيارب همج  
كشفت إذا ماساسود وجه الجبان
- ٥ - وإن أمس مكروبا فيارب قينة  
منعمة أعملتها بكران
- ٦ - لها مزهر يعلو الخميس بصوته  
أجش إذا ماحركته السدان
- ٧ - وإن أمس مكروبا فيارب غارة  
شهدت على أقب رخي البلبان

والمسلك التعبيري يعتمد - بداية - على تحاور داخلي تعززه أداة الاستفهام (من) المفرغة من دلالتها الأصلية إلى دلالة بديلة هي الإنكار ، مع وصلها بحرف الجر (لـ) ليكون هذا التركيب دلالة عجيبة مفادها نفى نسبة الطلل إلى الشاعر ، وتمتد سطوة هذا الاستفهام الإنكاري إلى (طلل) الذي جاء (منكرا) ليكون الناتج رفض الشاعر له .

- ٣ - فلا تنكروني إنني أنا ذاكم  
ليالي حل الحى غولا فالعسا
- ٤ - تأوبى دالى القديم فنفسا  
أحاذر أن يرتد دالى فانكسا
- ٥ - فلما ترينى لا اغمض ساعة  
من الليل إلا أن أكتب فائفسا
- ٦ - فيارب مكروب كررت وراه  
وطاعت عن الحيل حتى تنفسا
- ٧ - ويارب يوم قد أروح مُرجلا  
حبيبا إلى البيض الكواكب أنفسا
- ٨ - يُرغن إلى صوت إذا ماسمعه  
كبا ترعوى غبط إلى صوت أغفسا
- ٩ - أرأهن لأجيبين من قسل ماله  
ولامن رأين الشيب فيه وئوسا
- ١٠ - وماخلت تبريح الحياة كبا أرى  
تضيق ذراعى أن أقوم فالفيسا<sup>(١٥)</sup>

ويظل المسلك التعبى - أيضا - متميزا بخاصية (التجريد) عن طريق فعل الأمر ، حتى لكأنها أصبحت لازمة أسلوبية من لوازم امرئ القيس ، لها دلالتها الخطيرة . ذلك أن الشاعر - عن طريقها - يريد أن يضع نفسه في موقف محايد بين الذات والطفل ؛ وهما المكونان الأساسيان لمقدماته الطللية كلها .

لكن هذا الحياد المشوه مايلتب أن يتلاشى عندما تعمل الصياغة على إبراز الذات وتغليب وجودها على وجود الطفل ، فقد جاءت صيغة الأمر على صورة المثني (الما) . وألف التثنية هنا - كما يرى بعض الشارحين - تفيد الدلالة على الرغبة في تكرار الصيغة ، وكأنه أراد أن يقول : (ألم على حد قوله تعالى : قال رب أرجعون) ؛ قال أبو عثمان المازني المراد منه : (أرجعنى أرجعنى أرجعنى)<sup>(١٦)</sup> . وتكرر الصيغة أو إفرادها يجعل الذات مكروهة على هذا (الإلام) ، بالإضافة إلى مافى الفعل ذاته من دلالة على الزيارة السريعة الخاطفة ، تجعل الجملة الواقعة في حيز الأمر (على الربيع القديم بعسسا) شيئا هامشيا بالنسبة للشاعر .

وتعود الذات إلى سيطرتها على المعنى في الشطرة الثانية عن طريق تعديل الصياغة بوسيلة تعبيرية أخرى هي (الالتفات) من الخطاب إلى التكلم ، ثم الانتقال من صيغة المثني إلى صيغة المفرد ، لكي ينزوي الطفل في كلمة واحدة (أخرسا) ، التي تلتقى مع ماقبلها (أكلم) ، في مفارقة تضع الذات والطفل في مواجهة بارزة .

وتتأكد طبيعة المفارقة عند مواجهة البيت الأول بالثاني . فإذا كان الفعل (الما) قد سيطر على البيت الأول بطابعه الحضورى ،

(ب) ، لتندخل دلالة الابتداء بالملاسة ، فتكتف عملية التمتع خارجيا وداخليا ، ثم تتكرر (من) في الشطرة الثانية لربط التمتع ببيان نوعيتها ؛ ويكون ذلك كله كونا مقابلا لكون الفناء (فإنك فان) الذى يتوافق مع طبيعة الطفل ، الذى أشجاء وأحزنه في البيت الأول .

ولاشك أن هذا الإحساس لدى امرئ القيس - كما هو عند غيره - يمكن أن نعود به إلى بعض المخلفات القديمة في الذاكرة الإنسانية عن الموت والفناء ، وكيف أن الإنسان تمحبل على هذه المخلفات لكي يتقبل الموت بوصفه حقيقة ، ولكنه رفض أن يكون نهاية للحياة ، فساد الاعتقاد (بالمودة الخالدة)<sup>(١٧)</sup> . ويمكن أن نعود به كذلك إلى ما ترسب من أبعاد نفسية عن موت الأب الذى يعيد إلى الابن الإحساس برجولته وقوته (ومن هنا كان وقوفه متملا لحظة الفناء دافعا إلى لحظة الحياة) ؛ ولكن هذا الانطلاق إلى الحياة يخاطه - بلاشك - نوع من الإحساس بالوحدة والغربة ، يثير في نفس الشاعر الرغبة في مزيد من الانغماس في متع الحياة ، حتى تستحيل لحظة الفناء إلى لحظة حياة بكل ما يحويه الكلمة من مضمون . فكان الموت كان دعامة للحياة ، وانطلاقا في رحابها الواسعة . وأصبح الأدب وسيلة لمواجهة الموت بالدخول في تجارب الحياة التي تخرج منها سالمين دون أن نصاب منها بأى أذى<sup>(١٨)</sup> .

وليس غريبا إذن أن ينتهي الشاعر من وقوفه على الطفل إلى حديث الحب واللهم ؛ فهذا السلوك يمثل استمرارية حقيقية لحركة المعنى في القصيدة ، وإن بدا لنا أن هناك انفصالا من حيث الشكل الخارجى للصياغة .

وامرؤ القيس في هذا النمط من الأداء كان أصدق من وقفوا على الطفل ، وعبر في هذا الوقوف عن أعماق المعاني الإنسانية من خلال تجربته الخاصة .

ومن العجيب في موقف هذا الشاعر أنه كان يسقط على الطفل جزءا من ذاته - كما أوضحنا - ثم يقوم برفض الطفل وما أسقط عليه . لكنه أحيانا كان يقوم بعكس هذا الموقف ، بأن يجعل الطفل هو الراضى للذات ، وهو بذلك يحقق هدفا مزدوجا ، يتمثل في رفضه للطفل إيجابا ، ثم رفضه سلبا من خلال رفض الطفل له .

يقول امرؤ القيس :

- ١ - أما على الربيع القديم بعسسا  
كأن أنادى أو أكلم أخرسا
- ٢ - فلو أن أهل الدار فيها كمهندنا  
وجدت مقيلا عندهم ومُعمرسا

لكي تنصرف صفات العجز المادى والمعنوى إلى غير الذات ، في حين تتحول الصياغة في البيت العاشر إلى (التكلم) ليكون النفى إيجابياً مباشراً ، حتى لو كان العجز شيئاً في حيز التخيل والوهم .

وليس هناك انقطاع بين تجربة الطلل - كما مرت علينا في النماذج السابقة - وتجارب أخرى مماثلة ، سابقة أو زمناة أو لاحقة . إننا نلاحظ نوعاً من التوافق لمصدره حالة الذكر التي يعيشها الشاعر في مواجهة الطلل ، والتي تمتاز أحياناً بحالة فقدان الذاكرة . والحالة الأخيرة غالباً ما تكون موقوتة ، تعود بعدها الذات إلى حالة الصحو والتنبه ، وتستجمع فيها ما اختزنته من خاصة تجاربها ، بالإضافة إلى ما اختزنته من تجارب الآخرين الشبيهة بتجربتها هي ، فتصب كل ذلك في قوالب فنية ذات تكوين ثابت . وهذه القوالب تبدى أمامنا من وجهين :

أحدهما : يذكرنا بقابلية الإنسان للموضوع التكرارى النمطى ، أو بمعنى آخر رغبتة الشديدة في أن يكون راوياً أكثر من أن يكون مستمعاً . وهذا يتناسب مع استعارته لكثير من الذكريات القديمة في شكل في استرجاعى .

أما الآخر : فإنه يتيح لنا التفكير في معايير الإبداع الشعرى وإمكان إفراغه في قوالب ذات نماذج سابقة . وعلى هذا النحو تصبح تفسيرات ابن قتيبة ومن حذا حذوه مقبولة - إلى حد ما - بالنسبة للرجح الاسترجاعى في التجربة .

واعتقد أن امرأ القيس كان يمتلك قدرة عجيبة على تحريك تجاربه في هذا الاتجاه ، الذى أمكنه من خلاله أن يضيف إلى تجربته بعض التجارب السابقة عليه - على الأقل في قالبها الفنى - حتى ليمكثنا القول إن الماضى - عنده - لا يكف عن الحضور أبداً في المحتوى الداخلى أو القالب الشكلى .

يقول امرؤ القيس :

١ - لمن الديار غشيها بسحام

فَمَمَّامَيْنِ فَهَضْبِ ذِي أقدام

٢ - فصفا أطيح فصاحتين ففاضر

تمشى النعماج بهما مع الآرام

٣ - ديار هشد والرباب وفرقتى

ولميس قبل حوادث الأيام

٤ - عوجا على السطل المحيل لعنا

نيسكى الديار كما بكى ابن خذام

وتبدى في هذه المقدمة لحظة فقدان الذاكرة الموقوتة من خلال هذا الاستهزام المحوّر (لن الديار) ، وتمتد هذه اللحظة على مساحة الصياغة في البيتين الأول والثانى ، برغم محاولة الشاعر

فإن (لو) في البيت الثانى كان لها سيطرتها فخلصته للماضى ، وصرفت معناه إلى الامتناع على نحو أضعف حضور الطلل ، توافقا مع وصفه (بالخرس) في البيت الأول .

ويعود الشاعر إلى (زمن الحضور) من خلال (صورة الأمر) في الفعل المضارع (تكررون) ، للقرن بأداة النهى (لا) ، مع تحويل الرفض في خط عكسى من الطلل إلى الشاعر على هذا الوجه :

الشاعر ←----- رفض  
الشاعر →----- رفض

فهو يرفض مكثف ، يجعل الذات والطلل في مواجهة سافرة ، مع المحافظة على خواص الذات وتغيّرها في هذه المواجهة بتريد دوالها اللغوية ، الباء في (لا تكررون) ، فالياء في (إننى) ، فالضمة البارز (أنا) ، فكم في (ذاكم) . وبهذا تتبلور طبيعة الرفض وتسيطر على الأداء اللغوى . ورفض الذات تابع من وجود غالب وقدرة على عمارة الحياة في كل مكان وكل زمان . والامتداد المكاني والزمانى يأتى من طبيعة التقابل بين المشتتين (مقيلاً ومعرباً) باحتوائهما على البعد المكاني من خاصية الصياغة ، وباحتوائهما على البعد الزمانى من المواضعة على دلالتها على منتصف النهار وآخر الليل .

أما رفض الطلل فهو تابع من العجز وعدم القدرة على التمييز (تكررون) ؟ وهو عجز يضاف إلى ما في البيت الأول من وصفه (بالخرس) ، فتستحيل صورة الطلل إلى عجوز تناوبته عوامل الضعف والتحلل حتى وصلت به إلى تلك الحال .

ويغل البيت الرابع بداية حركة ثانية تفتق صياغتها عن عملية توحيد بين الشاعر والطلل ، لكنه توحيد موقوت تواجهه مقاومة صلبة من خلال التصارع بين الفعلين (تأوبى) و (أحاذر) . ويتغلب (التوحد) في البيت الخامس في صورة الفلق والسهو ، ليكون ذلك وسيلة إلى الحركة الثالثة ، بما فيها من تغلب على كل عوامل الضعف ، وبما فيها من قدرة على المغامرة العاطفية بلا حدود ؛ أو بمعنى آخر تخلف الذات من الملامح الظللية التى تسربت إليها من طبيعة التوحد بينها .

وما أن تصل إلى البيتين التاسع والعاشر حتى تبرز أمامنا الأسباب الحقيقية لرفض الطلل ، مع توافق مدهش من حيث كان رفض النساء منصبا على من وصل إليه المشيب وما يترتب عليه من عجز وضعف (قوسا) ، (تضيق ذراعى أن أقوم فألبس) . وربما أثر الشاعر حديث (الغياب) في البيت التاسع

إنعاش حاسة التذكر ب تكرار الأسماء (سحام - عماتين - هضب - صفا الأبط - صاحين - غاص) .

ويلعب البعد المكان لترتيب الصياغة دوراً أساسياً في إفراز الدلالة ، حيث قصد الشاعر أن يكون للحاضر سيطرته الأولية ، فقدم (التساؤل) على ما بعده من تراكمات تنصرف جملة إلى الماضي من خلال سيطرة (غشيتها) عليها ، لتبرز أمامنا طبيعة الصراع بين الزمنين حادة عنيفة .

وتأتى حالة التنبيه السريع مع مطلع البيت الثالث بالاعتماد على خاصية الحذف في (ديار) المحذوفة للبداً ، وكأنما يمشى الشاعر أن تقلت منه هذه اللحظة الأثرية . ومن هنا نلاحظ تحول الحروف الرابطة من (الفاء) في البيتين الأول والثاني إلى (الواو) في الثالث إرساءً بحركة التذكر وتجميعاً لعناصرها .

ويعود الشاعر - في البيت الرابع - إلى خاصته الأسلوبية المميزة (التجريد) من خلال فعل الأمر (عوجا) ، وكأننا أصبحنا بإزاء مطلعين لا مطلع واحد .

الأول : كان مثلاً للماضي الذي لا يكف عن الحضور .

الثاني : كان يمثل لعملية استرجاع للغالب الفني الذي سبقه به (بن خدام) (١٧) . ويدعشنا من نسق الصياغة وخواصها أنه يأخذ خطأ مماكسا حركة المعنى . فالشاعر في البيت الأول عرف (الديار) برغم أن السياق كان يستدعي تنكيروها ، وكأنه يقول لنفسه : كان يجب أن تعرف هذه الديار بعد أن (غشيتها) وتلبست بها ، أي أن هناك نوعاً من استبطاء الذاكرة في استرجاع الماضي . ثم نجد (ديار) منكراً في البيت الثالث ، أي بعد لحظة التذكر ، وكأنه يقول لنفسه - أيضاً - يجب نسيان هذا الماضي ورفضه ؛ فقد انقطعت به أسباب الحياة ، وأصبح في زمن لا يستأهل إلا (واجب العزاء) .

ويدعشنا أيضاً أن الشاعر - بعد البيت الرابع - يستمر في عرض تجربته الظلمية بصورتها الكاملة ، ومحاورها الدلالية المتعددة ، فيقول :

٥ - دار لم يذ هم لأهلك جيرة  
إذ تستببك بواضح بسم

٦ - أو ماترى أطمعنا بواكر

كالنخل من شوكان حين صرام

٧ - حور تعلق بالعبر جلودها

بيض الوجوه نواعم الأجسام

٨ - فظلفت في يمن الديار كائن

نشوان بأكبره ضبح مدام

٩ - أنف كلون دم الغزال مُسعتق  
من خمر عانة أو كُروم شُباب

١٠ - وكان شاربها أصاب لسانه  
مُوم يخالط جسمه يسقام

ويتبدى في الأبيات امتداد لحظة الإفاقة مع اكتسابها أعماقاً جديدة بذكر الرجل المجسد بعناصر المحسوسات من الحركة واللون والصوت والرائحة ، مع تغليف هذه الصورة بزمن الحضور في (تستبيك) ، (تري) ، (تعلق) .

وتتفتق الصياغة عن إفراز دلالي بارز في التقابل بين قيود الماضي بذكرياته الملحة ، والرغبة في التحرر والانطلاق .

وتتمثل حلقة الماضي محكمة في البيت الثامن حيث تقف الذات في حالة استسلامية لا دور لها سوى تقبل الأثر الصادر من الطلل . وتصل الحلقة إلى قمة إحكامها في البيت العاشر ، مع فقدان القدرة على الكلام والحركة ، وإذا بالبيت الحادي عشر يأتي بانفلاقه عنيفة فوق ناقة قوية ، هروباً من حصار الزمن حول الطلل :

١١ - ومجدة نسلتها فتكمشت

رتك النعامة في طريق حسام (١٨)

لعلنا ندرك الآن أن الطلل كان رسالة تهديد وإنذار للشاعر ، وأن اهتمامه به كان مستمداً من كون هذا الطلل معادلاً مساوياً لمرحلة الشيخوخة والضعف ؛ فهو يذكره بذاته أكثر مما يذكره بأصحابه الراحمين عنه . ولأنه يدرك بعمق استحالة عودة الأطلال إلى صورتها الأولى ، لم يبق أمامه إلا أن يريح النفس بأن الموت مازال بعيداً عنه ، وما عليه إلا أن يواصل الحياة ، ويطلق لها العنان قفراً فوق دائرة الزمن التي أغلقت حول الطلل . وبهذا يحدث نوع من التعادل بين المخلقات النفسية القديمة والحقيقية التي يمر بها الشاعر ويعيشها في كل لحظة كلما مرت به ذكرى قديمة ، أو مرّ هو على هذه الذكرى . ولا شك أننا نلاحظ تناسقاً ممتداً من موقف الشاعر من الطلل على مستوى الصياغة ، وعلى مستوى الدلالة ، بحيث بدت علاقته به علاقة سلب في مجملها ، في مقابل إيجابية الذات الشاعرة التي تمثل علماً مركزياً الأهمية ، في مقابل عالم الطلل الممثل للضعف والفناء .

ولا تكاد تخلو مقدمة مطلية عند امرئ القيس من هذه المحاور الدلالية على نحو جعل منها صورة عميقة لطبيعة الصياغة الفنية ، وما يتوافر فيها من بنية جمالية لا يمكن اكتشافها أو اكتناه مكوناتها إلا بالكشف عن النظام الذي يسيطر عليها وينسق منبهاها التعبيرية .

## الهوامش

- (١٠) إعجاز القرآن : ١٦٢ .
- (١١) امرؤ القيس ، سابق ، ص ٣٦ - ٣٧ .
- (١٢) امرؤ القيس ، سابق ، ص ١٤٤ .
- (١٣) أنظر : الحرب والحضارة والحب والموت : سيجموند فرويد - ترجمة د . عبد المنعم الحفني - مديبولي ١٩٧٧ : ٤٢ ، ٤٣ .
- (١٤) السابق : ٣٨ .
- (١٥) امرؤ القيس ، سابق ، ص ٧٠ - ٧١ .
- (١٦) شرح للملقات السبع - الزوزني - دار الجيل بلبنان ط ١٩٧٢ : ٧ .
- (١٧) روى أبو زيد القرشي أن ابن خلدان هذا شاعر قديم ، وقد بكى في الدمن قبل امرؤ القيس ، وأنه ذكره في شعره . جبهة أشعار العرب - دار المسيرة ببيروت ١٩٧٨ : ٢٤ .
- (١٨) امرؤ القيس ، سابق ، ١٣٥ - ١٣٧ .
- (١) إعجاز القرآن : تحقيق السيد أحمد صقر - المعارف بمصر ١٩٦٣ : ١٥٨ .
- (٢) الشعر والشعراء - تحقيق أحمد محمد شاكر - المعارف بمصر ١٩٦٧ : ٧٤ - ٧٦ .
- (٣) العملة - هندية بمصر ط ١ ، ١٩٢٥ : ١ / ١٥٠ .
- (٤) الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية - د إبراهيم عبد الرحمن - الشباب سنة ١٩٧٩ : ٣٤٧ .
- (٥) مجلة الشعر - العدد الثاني - فبراير سنة ١٩٦٤ .
- (٦) دراسة الأدب العربي - القومية بالقاهرة : ٣٣٧ .
- (٧) العملة : ١ / ١٣٨ .
- (٨) امرؤ القيس - حياته وشعره - دار كرم بدمشق : ١٠٣ - ١٠٧ .
- (٩) امرؤ القيس ، حياته وشعره ، ص ١٠٥ - ١٠٧ .





# دار الفكر العربي

بيروت - لبنان

## أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

صدر حديثاً

### ١ - مكتبة التاريخ

«رجال مرج دابق» تأليف : صلاح عيسى

- الكتاب الأول من «مكتبة التاريخ» التي تربط القارىء بتاريخ أمته ونضالها ضد الاستعمار الأجنبي والغزو الخارجي .
- يروى قصة الفتح العثماني لمصر والشام ، ويعرض الظروف والأوضاع السياسية والاجتماعية التي سهلت للمسلمين الاستيلاء على أول قطرين عربيين .
- مزود بالصور والخرائط والرسوم .
- تراجم الأبطال ومصطلحات تاريخية .

### ٢ - مكتبة القصة العربية

«الآن»

تأليف : الدكتور محمد المخزنجي  
رسوم : حامد ندا .

- ١٦ قصة بسيطة موجزة لم تعرف بعد التقيد والتركيب .
- شفاقة تكشف عن عمق كامن .

### سلسلة المستقبل للأطفال

٤ حكايات جديدة في أجمل سلسلة من سلاسل الأطفال ، أبطالها من الطيور والحيوانات والأطفال

○ «يا ليل يا عين»

قصة : توفيق حنا رسوم : على المدلاوي

○ «في المدرسة»

قصة : ليانا بدر رسوم : يوسف عبد لكي

○ «حسن والغول»

قصة : نفيذ النجار رسوم : نجاح طاهر .

○ «عودة الأرنب الشارد»

قصة : حسن العهد الله رسوم : حلمي النوني

### ٣ - مكتبة الرواية العلمية

٣ روايات جديدة من عالم البحر الرائع في هذه المكتبة الفريدة التي تحول المعلومات العلمية المحققة إلى حكايات مشوقة ممتعة ، تزيها الصور الملونة .  
تأليف : صنع الله إبراهيم .

○ «الحياة والموت في بحر ملون»

أول كتاب من نوعه في المكتبة العربية والعالمية على السواء . تدور أحداث قصصه الشائقة في مياه البحر الأحمر الساحر وبين حيواناته العجيبة .

○ «الدلفين يأتي عند الغروب»

قصة مليئة بالمفاجآت ، تصور أشكال الحياة قرب الشواطئ العربية الجنوبية ، ترفع الستار لأول مرة عن أكثر جوانب البيئة العربية ثراء .

○ «زعتقة الظهر يقابل الفك المقترس»

«... إنها أضخم الحيتان وأكثرها رشاقة... وفي رحلتها السنوية من خط الاستواء إلى القطب الجنوبي تتعرض لأخطار لا حصر لها... ابتداء من «القرش» المقترس إلى الأوركا والقاتلة ، ثم الإنسان نفسه !»

### ٤ - مكتبة الأدب العالمي

«حكايات بوشكين الخرافية»

تأليف : الشاعر الكسندر بوشكين

ترجمة : كامل يوسف حسين

مراجعة : عبد الفتاح الجمال

○ ٦ حكايات رائعة كتبها شاعر روسيا العظيم بين ١٨٣٠ و ١٨٣٤ ، ووضع رسومها الخلابة الفنان الروسي ييلين .

## التحليل الدرامي للأبطال

### بمعلقة لبديد

#### دراسة تطبيقية

محمد صديق غيث

تقديم : هذه الصفحات ثمرة صيحة لبضعة من التراث ، تمثلت في نص شعري هو معلقة لبديد بن ربيعة العامري الجاهلي ، ومعايشة حاولت أن ترعى جل نداءات النص ، وأن تصله - قدر الجهد - بما تستدعيه هذه النداءات من فكر العصر ؛ فمن خلال جدلية النص والعصر - مع وساطة النقد - يمكن للتراث أن ينتقل من وضعيته في الماضي ليدخل في الحاضر ، لعله - من بعد - ييبب بالواقع ، من أجل نبوض يشارك في خلق «الآتي» .

وكما هو الحال في الثمرة ، التي تنشئ بالشجرة ، وتشير إليها ، دون أن تعرضها أو تحملها ، سوف تقتصر على التحليل الدلالي الدرامي للنص ، دون أن نجعله مثقلا بالمصطلحات والمقولات والقواعد المنهجية ، ومعادلاتها وعملياتها الإجرائية ، إلا فيما ندر ؛ كما أننا لن نقدم الأسس والأصول النظرية للتطبيق العملي في هذا التحليل ، ونرجىء هذا ليكون موضوع دراسة أخرى يجري إعدادها .

وكلنا نعرف ما الدراما ؛ فهي تعني ، في بساطة وإيجاز ، الصراع في أي شكل من أشكاله<sup>(١)</sup> ؛ والدراما ليست مقتصورة على الأدب المسرحي وحده ، وإنما هي تتحقق في كل أثر أدبي ؛ إذ الدراما موقف أصلي في الإدراك الجمالي للعالم<sup>(٢)</sup> .

وقد أعطى هذا التحليل مفهوم الدراما والصراع طابعا كليا يشمل العمل ومبدعه وناقده ، بحيث صار هذا الطابع الكل سعيا مدققا ، يتأهب دائما لاستيعاب كل تفاعلات النص وتوتراته وعلاقاته الجبلية وجهاته الدلالية المختلفة . فاشتراك النص ، والشعور الإبداعي ، والشعور النقدي ، في حوار متداخل يعبر فيه كل طرف عن نفسه بتساوق تمازج ، أدى بها جميعا إلى تركيب واحد متماسك ، نريد أن نسميه التركيب الدرامي .

وفي هذا السياق أمكن الربط بين وجهات النظر والمناهج النقدية المختلفة ، في تكامل ربما يحتاج إلى جهود مشتركة وإلى كثير من التمحيص والتأصيل ، ليكون نموذجا لذلك التكامل المأمول .

- ١ -

الذي يجذو الشاعر ، في هذه القصيدة ، إلى إقامة حوار بين كائناتها ؛ حوار يقوم على صور المفارقة ، كما يقوم على علاقات المماثلة ، يقوم على التصادم ، كما يقوم على التوافق .

وهذه قصيدة يسلمن قيادها ، وتنتفح رموزها ، إذا نحن دخلنا إليها من باب ملاحظة ما فيها من دراما الحياة بجذوها وتوترها وأزمتها ؛ ذلك أن صراع الحياة مع عوامل الفناء ، هو



٢ -

## الوحدة الأولى والأطلال : دراما بحث الحياة ،

١ - ٢

تتكون وحدة الأطلال من حركتين :

الحركة الأولى :

( ١ ) «عفت الديار ، محلها فمقامها

بمضى ، تأبىد غولها فرجاسها»

( ٢ ) «فمدافع الريان عرى رسمها

خلقا ، كما ضمن الوحى سلامها»

١ - ١ - ٢

يرى الدكتور كمال أبو ديب أنه «على صعيد انفعالى صرف ، يتميز قسم الأطلال ، موضع الدراسة ، بالغياب المطلق منه [كذا ١] لآى تعبير مشحون انفعاليا ، وتبرز الكلمة الانفعالية الأولى فى نهاية هذا القسم ، حيث يوصف رحيل النساء . والكلمة التى تستخدم هنا ليست حادة الشحنة ؛ إذ إن الشاعر يقول ببساطة : شاشتك ظنن الحى . يلفت هذا الغياب النظر فورا ، ويشير حس الغرابة ... » (٣) .

وهذه نظرة تقضى على إمكانات دلالية أصلية ، وتعمق الانتباه والفهم لدوال تعبيرية متعددة ، تشوّل إلى قصيدة الشعور ، فى النظر الفهمولوجى ، وتفسر بفرديّة الشاعر والتعبير ، فى النظر الأسلوبى ، فضلا عن أن كل ما يمكن كشف دلالاته بالنهج الأسطورى ، والأنثروبولوجى بعامه ، إنما تتغلغل مواقف انفعالية ، ذات كثافة وجدانية عميقة وقديمة (٤) .

وحينما لا يضع كمال أبو ديب يده إلا على تعبير « شاشتك » ، من حيث هو - فى نظره - التعبير الانفعالى الوحيد ، ( الذى يقع فى الحقيقة خارج قسم الأطلال ) ؛ ومن حيث هو - أيضاً - كلمة بسيطة ليست حادة الشحنة ؛ فإن هذا يشير إلى مفهوم تجريئى كمى للانفعال ، يعول على ظاهره الخارجى ، دون ماهيته ، ودلالاته الوجودية الكلية ، فى حين « ينبغى ألا نستخير الشعور من خارج » (٥) ، وألا نسلخ الانفعال عن مجموع الشعور ؛ إذ « الانفعال يدل على الشعور كله على نحو خاص به ، أو هو يدل على الواقع الإنسانى برمته » (٦) ، من حيث هو صورة منظمة مترابطة من صور الوجود الإنسانى ، أو « نسق منظم من وسائل ترمى إلى غاية » (٧) ، هى « تغيير العالم » (٨) .

وإذا وجهتنا هذه الأنحاء الوجودية للانفعال ، فى دراستنا للنص ، ؛ أخصبته ، وجنبت فهمنا زلات الجزئية والعرضية والتفكك ؛ بخاصة حين نتناول جدلية « الشاعر - العالم » ،

وهى تنقسم إلى قسمين كبيرين ، يشمل الأول منها الاثنين والخمسين بيتا الأولى ، ويشمل الثانى الأبيات التالية لها ، إلى نهاية القصيدة ، وعددها ستة وثلاثون بيتا . وهذان القسمان معا ينبعثان من موقف اختيار وجودى تحميه الذات العربية ، معبرا عنها فى هذه القصيدة على لسان لبيد . ويتمثل هذا الموقف فى الصيغة التالية : هل يواجه الفرد الجاهل العالم ، ويحقق ذاته ، بوصفه موجودا ، منفردا ، مكتفيا بنفسه ؟ أو يلتحق « بكل » أصل فى الوجود ، يعول عليه ويواجه به أزمة الحياة ، ويجد فيه اكتماله ؟ . . وهذا ما تحيى عنه القصيدة بقسميها ، حيث تطرح الإشكالية فى القسم الأول ، وتقدم الحل والجواب فى القسم الثانى .

١ - ١

وهذا مخطط بالوحدات المشكلة للقصيدة بقسميها : -

## أولا - القسم الأول :

ويتكون من خمس وحدات مشكلة :

- (١) الأطلال : «دراما بحث الحياة» (الأبيات من ١ إلى ١١)
- (٢) رحيل نوار : «رحيل الحياة» (الأبيات من ١٢ إلى ١٩)
- (٣) الناقصة : «آلة الزمان والرحلة» (الأبيات من ٢٠ إلى ٢٤)
- (٤) الأتسان : «غربة الإنسان» (الأبيات من ٢٥ إلى ٣٥)
- (٥) البقرة : «مصير الإنسان» (الأبيات من ٣٦ إلى ٥٢)

## ثانيا - القسم الثانى :

ويتكون من وحدتين :

- (١) الشاعر : «جدارة الإرادة الفردية» (الأبيات من ٥٣ إلى ٧٧)
- (٢) العشيرة : «الاتحاق بالجماعة» (الأبيات من ٧٨ إلى ٨٨)

١ - ٢

ويدور القسم الأول ، فى كل وحداته ، على توترين كليين متفاعلين ؛ الأول توتر الشاعر مع العالم ؛ والثانى صراع الحياة مع الفناء . ولا يحسم الصراع فى كلا التوترين طوال هذا القسم الممتد ، بل يبقى محتكما مفتوحا على الدوام ، متكررا فى كل وحداته ، ليوكد أنه قانون الوجود فى رؤية لبيد ، ولتكون له وظيفة بنائية تكوينية أساسية فى القصيدة ، هى توليد القسم الثانى الذى يقيم التوازن الجدلى لهذا الصراع الكلى فى حياة العربى .

وسوف يقتصر تحليلنا على وحدة الأطلال ، أولى وحدات القسم الأول ، رعاية لحدود المقال ، ونستبقى سائر القصيدة لفرص تالية .

الوقت نفسه ، عل هذا النحو الجلدل ؛ فمظاهر الحياة تتصارع ، ولكن الحياة تستمر .

### ٢ - ١ - ٢

هذا الطابع الجلدل يستكمل تجلياته ، في معارض متصلة ؛ فحين يستخدم ليبد « الفناء » ، دون « السوار » ، للعطف في قوله « عفت الديار علها ، فمقامها » ، فإن « الفناء » هاهنا تكشف عن أحد هذه المعارض ؛ إذ هي لا تسوى بين مكان الحلول والإقامة في كيفية موارد الرمال لها ، ولا تصورها في مشهد ساكن قد وقع وانقضى ؛ وإلما هي تجسد لنا الحركة المتعاقبة الدعوب للرمال ، في سعيها الخيث ، كلما سعى الزمان ، نحو نحو آثار الراحلين وتعفيتهما ؛ فأماكن الحلول المؤقت ، في تطرفها وانخفاض أبنيتها ، تنزوي تحت الرمال تدريجياً ، قبل أماكن الإقامة والقرار ، ذات الأبنية العالية الموطدة ؛ فكأنما تزحف قوى العلم والفناء ، لتحاصر الذات ، إذ هي تزحف لتحاصر أطراف الديار (علها) ، ثم تواصل امتدادها الثقيل لتطمز القلب والأعماق (مقامها) . ولسوف تلعب « الفناء » عند ليبد دوراً درامياً ذا شأن ، ولسوف يبرز هذا الدور على الدوام .

وذلك التابع في « قبر » آثار الحياة ودفعها صراع بين البقاء والفناء ، والوجود والعدم ، والظهور والخفاء ؛ صراع كلي ، وأصل ، من صراعات الوجود ، يعاينه الشاعر بكل الحسرة والرهبة ، دون أن يملك له منأ أو رداً . وتكشف « الفناء » بما فيها من تصوير لهذا التعاقب عن التجربة الوجودية التي يجيهاها الشاعر ، ويستغرق فيها بكل كيانه ؛ إذ يشهد الرمال والزمان يزحفان ليتلعا الحياة والمكان ، ويغرق وجود الشاعر ، ويغيباه ويعفيا على « إدراكه » للحياة ، كتعفيتهما على الديار ، وآثار الحياة وذكرياتها في هذه الديار ، فيتلاشى - أمام بصره وشعوره - وجود الديار من حيث هي مكان ، ومن حيث هي مقام (للإنسان) . عند ذاك يتقدم حد المكان وتعيته ، وتتقضى آمال المقام والقرار فيه ، ملاسة لأطرافه ، أو ملاسة لأعماقه ؛ إذ فتحت الرحلة كل أبواب الديار لطوارق العفاء والفناء ، منذ ومضة الإدراك الأولى في القصيدة ، في الفعل « عفت » ، الذي تنجر منه كل التواترات .

ولهذا نجده ، محاولاً أن يستجمع نفسه ووجوده ، يصيح ملتسماً « علامة » في هذا التيه ؛ علامة تنقذه من الغرق تحت موجات الزمان ورمال الزمان ؛ فيكون قوله « بمنى » إعادته الروحية لتأسيس المكان ، وصرخته التي ينه بها ذاته وإدراكه وذاك الزمان الزاحف على وجوده ووعيه ، وكلمته السحرية

التي « يرى » من خلالها الوجود متمثلاً في جدلية « الحياة والموت » ؛ إذ هي « رؤية » لا يقف معها جامداً عمايداً ، بل يتأطر بها شعوره ، فينبسط ، ويمتد ، مشاركاً في الصراعات ، يترك أطرافها المتخالفة ، حاملاً عبء توتراتها ، يناهض قوى الموت ، ساعياً إلى إحياء الحياة وتمتيتها ، من خلال توجه شعوري ، هو أصل التحقق الوجودي والفني للشاعر ، وغايته في الوقت نفسه . وهو توجه غير سلمي ؛ وإلما هو عامل تكويين اعل في التغيرات ، مشكل للتحولات ، يتجاوب ويتفاعل مع ذلك القانون البين المشهود في الحياة الجاهلية : قانون تداعي المتناقضات وتداخلها وجدلها المستمر .

### ٢ - ١ - ٢

وحين نباشر القصيدة لفلتنا وجهها الجلدل منذ البداية في هذه المقابلة بين الفعلين « عفت » و « تأبد » ، ونهض التفسير الأنتروبولوجي بتجلية هذا الوجه ؛ إذ يتول ظهور الحيوان في الفعل « تأبد » ، إلى المتابع الروحية القديمة للوعي الإنساني عند العربي ، في وجوده الثقافي الفطري ، حيث الحيوان أصل أو « طوطم » يشترك مع الإنسان في النسب والروح ، ويسمى - معه - إلى « عشيرة واحدة » . ومن هنا كان نظام كامل من المعرفة والنظر ، ومن هنا أيضاً كانت قداسة الحيوان ، وصلته الروحية الوثيقة الباطنة بالإنسان على أساس أن الحيوان بديل روحي له ، وبضعة منه في أصل الخلق . وهذا ما يفسر ذلك التلازم القائم بينهما في مختلف الصور الفنية .

وهذا يكون الحيوان عنصر الحياة الذي يقف بالمصداق لزوالها وفنائها الموجود في « عفت » ، ويمثل الفعل « تأبد » روح الحياة التي يطلقها ليبد ، دالة على بعثها بتناسخها في كائنات بدلية متجددة ومتزايدة ، لتستمر الحياة في كفاحها من أجل الوجود .

فالشاعر إذن يوحد بين الحيوان والراحلين ، وكأن الحيوان نظير للإنسان ومثال له ، وكأنه امتداد لحياته ، يبدأ دورة الحياة ويستكملها ، من حيث انتهى الإنسان . ولكن هذا ليس غاية المطاف ؛ فالشاعر حينها يقابل بين « عفت » و « تأبد » ، مسوياً بين الإنسان والحيوان ، يكون قد أشار من طرف خفي إلى أن الحيوان قد عاش نتيجة لرحيل الإنسان ؛ أي أن هناك صراعاً خفياً بينهما ؛ فحياة أحدهما ليست حياة للآخر ، ووجود أحدهما ليس وجوداً للآخر ؛ وليس هذا إلا وجهها من جدلية التبادل الروحي بين الإنسان والحيوان على مستوى الحياة والفكر . ومن داخل هذه الجدلية وجد الحيوان في هذه القصيدة وغيرها بوصفه الوسيط التمييزي الذي يصور محنة الإنسان ويحملها نيابة عنه .

وهكذا نجدنا ليبد عن تضامن عناصر الحياة وتنافسها في

٢ - ١ - ٥

إن البيت الأول ما يزال قادراً على أن يستوقفنا ، مرة أخرى ، أمام إحدى الظواهر المهمة في هذه المعلقة ؛ إذ إننا نجد الشاعر قد خلق نسيجاً حياً من التضامن- والتفاعل بين المعاني فيما بين شطري البيت ، فضلاً عن امتداده عبر سائر أبيات القصيدة . وهذا ما يحققه الشاعر بالضمير «ها» ، الذي ترد في البيت الأول أربع مرات ، فضلاً عن وجوده في كل أبيات القصيدة ، بلا أدنى استثناء في قافيتها ، وغير قافيتها . ومعنى هذا أن الشاعر يستعيد كائناته الشعرية ويستيقظها في هذا الضمير على مدى القصيدة كلها . ومن هنا كانت حروف القافية ، فضلاً من كونها ذات قيمة دلالية ورمزية ، تحمل قيمة بنائية تكوينية أصلية ، بوصفها تجلّياً لصيغة كلية من صيغ الشعور الإدماجي والإدراكي ، التي يلجأ فيها لبيد بذكر الكائنات ، ويلهث بتردادها معودة سحرية تستدعي الكائنات : تثبتها وتؤكد وجودها وتستحضرها مدداً يغذى ميادين الصراع الشعرى على الدوام .

تفصيل ذلك أن «ها» الضمير يترده بين أرجاء القصيدة يحقق للشاعر رغبته في خلود الأشياء وتكرارها : رغبته في خلود الديار ، برغم غنائها ، وإظهارها - بالضمير - بعد خفائها ، وتكرار غير الديار من الكائنات الشعرية في كل أبيات القصيدة ؛ ذلك أن الضمير «ها» يحمل معنى تكرار الأشياء والمعاني والقيم والمعاني والرؤى التي هي أدوات تفكير الشاعر وآلته في مواجهة الزمان ؛ فهو على ذلك رمز الأزواج الدائم ، والثباتية الباقية . وعن طريق هذا الضمير نلاحظ أن ثم أشياء توجد في اللغة ظاهرة ، ثم توجد مضمرة ؛ وظهور الشيء مرتين أو أكثر ، وفقاً لقانون ونظام مترددين ، إنما هو تكرار للروح وإرادتها ، وفعل الزمان وما يصادفها في مسارها من كائناته وآلاته . فالشئ - إذن - ينشطر إلى شيتين أو أكثر في هذه القصيدة التي تقوم على مغالبة الفناء ، وكأننا - مرة أخرى - بصدد صورة ثانية من تجولات الكائنات وتساخها وتغائها المتوالد المتواصل على مدى القصيدة ، يعيد بها لبيد خلق العالم وإذكاء تحولاته فتخرج الأشياء من بطن هذا الضمير المؤنث ، وتتناسل منه ، فتجانب وتتردد أصدائها ، وتوجد وجوداً مستمراً على مدى الأبيات كأنها شواخص الخلود ، ورموز التمرد على الزمان .

إن هذا الضمير إنما يأخذ بهذا المعنى مركز الاهتمام ، ويصيح - من حيث هو مكون للقافية - حاملاً لقيمة في ذاته ، بخاصة إذا لاحظنا ارتباط معنى التأنث في الضمير بهذا التواء اللغوي لأشياء القصيدة . فهذا التأنث في «ها» - مع غيره من أشكال التأنث الأخرى على مدى القصيدة - يكشف لنا عن مدى انشغال الشاعر - من أجل بحث الحياة - بدواعي الخصب

الضامنة لنجاته من الضياع والوقوع - مع الديار - تحت ركام الزمان وعفاء المكان ؛ ذلك أن «مى» - المكان ، مع ملاحظة ارتباطها بالياء - هي التي تعينه وتحمده وتبرزه وتنقذه من الضياع الروحي في هذه التجربة أو المحنة الزمانية الخطيرة . إنها تعطيه - في مواجهة هذا الركام الزمانى ، أو الرمل الطاغى - متكسفاً في المكان يجتمى به ويزرع فيه وجوده الإنسانى ويتعين ؛ كما يزرع فيه وجود الديار ويتعين ، في اللحظة نفسها التي ينطلق فيها اسم المكان الذي كانت فيه هذه الديار . وبذلك تكون «مى» هي القيمة المكانية صديقة الإنسان ، التي يكبح بها زحف الزمان ، وينبثق بها إلى العلانية والوجود . إنها رمز لمقاومة الإنسان لطغيان الزمان ، وواحدة من الدوال البليغة على تفاعلات الشعور العربى أمام مأساة «الأطلال» ، وإلا فكيف تفسر أنه ، مع كل ذكر للأطلال في القصائد الجاهلية ، يرد اسم المكان ؟ إنها ليست مجرد كلمات تقول لنا إن هذه الديار التي عفى عليها الزمان ، قد كانت بالموضع المسمى كذا أو كذا ، وإنما هي سلاح الإنسان ضد الزمان ، وسلاحه ضد الفناء ، ينهض به ليستعيد فيه وجود المكان ، يحقق هو أيضاً تماسكه ، ونحواً من وجوده ، وليؤكّد معنى الحياة والبقاء ، برغم ما يتعرضان له من ضياع وفناء .

٢ - ١ - ٤

وكما كان الفناء يحزف في حصاره وهجومه على الديار ليعفى على «حلها فمقامها» ، يدفع لبيد بقوى الحياة لتربو وتزداد ؛ حتى تضفوا على الديار (غولها فرجامها) . وينهض التعبير الشعرى لبيت الحياة بفعل لا تسبقه ولا تتصله أداة تعطفه على فعل الفناء ، وكأنها هي إرادة الحياة تسارع إلى فرض وجودها ، وكأنها هي - في الوقت نفسه - دالة التفجر في الأداء التعبيري اللغوى المناجز للفناء ، والساعى إلى تغيير العالم وتعديل الأوضاع .

معنى هذا أنه كما عفى الزمان والرمال على الديار في تتابعها عليها ، فإن الحياة أيضاً تتابع على الديار في إثر الزمان ، تطارده وتمسح آثاره ، وتعفى عليه ؛ كما عفى على الديار ، وتلاحقه لتكتفك من غلوائه واعتدائه ، وتظلمن من بعض مابهة في الروح من توتراته .

ومن هنا كان للاسمين : «غولها» و«رجامها» نفس ما للاسم «مى» من قيم - إنها - أيضاً - شواخص للتحدد والتعين والوجود ، بل إنها - من حيث هما جبلان - صورة للتجمع المكاني ، يتمثل فيها الحمى والملاذ ، والمعالي الذي تلجأ إليه الحياة «لتصد» غارات الزمان والفناء . إنها قيمتان كيريان للمكان ، تتكثف فيها بعض قوى الحياة : قوى التحدد والعلانية والبروز والمقاومة للتلاشي والعدم والخباء .

يبدو الشاعر إذن مسوقاً إلى البحث عن التضامن والازدواج ؛ ازدواج العناصر المتناقضة ، وازدواج العناصر المتعاقبة ، وتضامن العناصر المتلاحقة ، كتضامن صور الإضافة المتعددة ، التي تنبئ عن التماسك والتعاطف ، كما تنبئ عن التوافق والتساند ، والانضمام والاقتران ، وانعقاد الأواصر .

إن هذه الأشكال إنما تعبر عن موقف وجودي وفلسفي ، تقفه العقلية التي يعكسها العربي في شعره وغير شعره ؛ فالثنائية - مثل الجمع - تؤدى في حياته دوراً كبيراً ، وتلخص جانباً من موقفه تجاه الحياة ؛ إنها بدليل العزلة والرحلة ؛ إنها حالة من يلتصم «المصاحبات» ، بل هي حالة المزعم بالمصاحبة ؛ لأن المصاحبة هي حالة من له رفيق يصاحبه في فضاء الصحراء وحشيتها ، يدفع عنه الحرف ، ويثبت فيه الطمأنينة والدفع ، بعد العزلة والرحلة والوحدة .

فليبد إذن ، والعقل العربي فيه ، يعكس على اللغة ذاتيتها ، ليحققاً لها الأمان ، ويدفعاً عنها المخاوف ، وليبراً - في الوقت نفسه - عن نهج تركيبي أحيى بين عناصر الحياة ، ووجوه النظر ، ونظم الإدراك . وما ذلك إلا صدى للربة في إعادة تنظيم العالم ، ليصبح أكثر تماسكاً وأقل تناثراً .

وحين يكرس لبيد في القصيدة ما قد أعطى سلفاً في الحياة من ثنائية وازدواج ، يقتضيها ما تعيشه الحياة الجاهلية حوله من صراع مع الفناء ، فإنه لا يكون من العجيب أن توصف هذه القصيدة بأنها قصيدة جدل وصراع .

## ٢ - ١ - ٧

### «مدافع الريان عوى رسمها

خلقها ، كما ضمن السوحى سلامها»

إن عناصر الحياة والوجود ، ترتفع - الآن - فوق عناصر الفناء والعدم !

إن الحديث عن تعرية الرسم ، وعن الخلق وما يجعله من معنى الجبل ، يجبرنا - بالرغم من ذلك - أن الحياة تملو ، الآن ، وتتجاوز الفناء ؛ ذلك أن مسيل الماء في مدافع الريان (ولنلاحظ معنى التسمية) يخلق معنى جديداً من معاني الحياة التي يخلقها الماء ، واهب الحياة عند كل بدائي ، وغير بدائي ، ويضفي معنى الحيوية والجدلة على التعرية التي يحدتها الماء . فالمدافع في جبل الريان قد تمررت رسوماً ؛ والتعرية لما انظر ، إنما تنبئ عن تجلده وابعائه ، وبزوغه بعد موته وخفاء .

فاللأه له جدله ؛ إذ فيه هلاك وفيه أيضاً حياة ؛ فيه الإزالة والمحو ، وفيه التعرية والكشف ؛ ومن داخل هذا الجدل الذي

والعطاء الثرى ، الذى ترمز إليه الأنوثة ومعانيها الشائعة في المعلقة . وهل يتفصل معنى الأنوثة عن معنى الحياة وتوالدها ونمائها ؟ وهل يتفصل معنى الأنوثة في الضمير «هه» عن توالد الأشياء في هذه القصيدة التي تقاوم الفناء ؟

## ٢ - ١ - ٦

وهناك نوع آخر من الثنائية والتضامن غير ثنائية الظاهر والمضمر السابقة ؛ فثم نوع آخر خلقه الشاعر باللغة في صور كثيرة ، مثل : «علها فمقامها» و«غولها فرجامها» ، و«حلأها وحرماها» ، و«وجودها فرماها» و«ظباها ونعامها» ، فضلاً عن الثنية في «الجلهتين» ، وثنائية التقابل في مثل : «عفت» و«تأبد» ، وغيرهما على نحو مترادف وكثيف .

وهناك ذلك التسبيح الذى يلفتنا بوجوده في هذه التجمعات المتواليّة من أنواع الأمطار والسحب في بيتين متواليين (الرابع والخامس) ؛ هذا إلى ما نراه من تكرار مستمر لحالات العطف وحالات الإضافة التي تتساند فيها المضاف مع المضاف إليه ، كأنما ليقيها معا كيئانا واحداً متماسكاً جديداً .

فما بال هذه الأثينية الضافية ؟ وما بال هذه التجمعات والتركيبات المتكاثرة ؟ إن لكل منها معناه الخاص الذى سنعرض له في حثه ، ولكنها جميعاً ، على وجه الإجمال ، أنماط خاصة من التناول اللغوي الذى يجعل معنى في ذاته ؛ إنها رموز لتضامن الكائنات آنأ ، وتصارعها آنأ آخر ، في هذا العالم الذى تقف فيه قوى السلب في موقع المواجهة التي لا تقتر مع قوى الإيجاب . ذلك أن الشاعر العربي لا يريد أن يقف منفرداً أو تقف الحياة منفردة ، في مواجهة قوى الصراع التي يعايشها وتعايشه ، فيقيم من اللغة ثنائيات أو تجمعات تعتقد على التجاور والتساند ، والمشاركة والتماسك ، ولا تخلو أحياناً من أن تكون تعبيراً عن بعض صور المزاحة والتنافر ، وما تلقاه الحياة من تناقض .

إن هذه الأشكال اللغوية في تكرارها الملحوظ ، تصبح ضرباً من التعاديل التي يطلقها لبيد الشاعر ، تماماً كما يفعل أضرابه السحرة والكهان ، إذ يملكون مكررين ألفاظاً وتركيبات خاصة ، من أجل استدعاء القوى المستحبة وطرد القوى الشريرة ؛ إنها بمثابة الطقوس الدينية في أشكال لغوية لا يفتأ لبيد يقيمها ، في الشعر ، بحسه الخالق ، ليلتصم فيها نوعاً من التأييد والاستيثاق ، ويحقق تسانداً عناصر الحياة ، وظهورها على عوامل التفكك والفناء ، بفضل ما تقوم عليه وما تتضمنه من تكرارية البناء وتسانده ، وكأنه يقيم باللغة - في محور الأطلال على وجه الخصوص - أبنية بديلة من أبنية الديار التي أتى عليها الزمان وأحاطها إلى أطلال .

كونها حاملة للكتابة : « ضمن الوحي سلامها » ؛ فليست الطاقات الموجودة في الأقلام ، وفي السلام ، منفصلة عن الكتابة ، بل هي نابعة منها ، بوصفها القوة السحرية الأولى ، وطاقات الخلق الثانية ، بعد الإله .

إن الكتابة في « الوحي » ، ( بيت رقم ٢ ) ، وفي « الزبر » ( بيت رقم ٨ ) ، رمز لقوة جعلت أثر الحياة التي يخلقها ماء السيول يتضح ويتجسد في « عرى » ، ( بيت رقم ٢ ) ، وفي « جلا » ، ( بيت رقم ٨ ) ، كما يتضح في « ضمن » ، ( بيت رقم ٢ ) وفي « مُجد » ، ( بيت رقم ٨ ) ، وجعلت هذا الأثر يمتد في الزمن ، حتى أصبحت تثبت الأيقان وتحتضن في أرجائها الطباء والنعماء وأنسال الطباء والنعماء .

أى أن « مدافع الريان » ، و « ضمن الوحي سلامها » ، مثل « جلا السيول عن الطول » ، و « زبر تجد متونها أقلامها » ، تتواصل - جميعها - لتسوق القصيدة إلى المزيد من معاني الحياة التي تجعل للذمن تتحول وتخرج عن طبيعتها الجامدة ، إلى طور من أطوار الحياة جديد ، تتركز فيه بمرايا النجوم وجود السحب ، ودهاما ، فتتلون أرجائها فروع الأيقان ، وترتع الطباء والنعماء .

ومن هنا لا تبقى كلمة « دمن » وحيدة قاحلة مفردة ، ولكنها تتفاعل مع غيرها ، لتنتقل إلى معنى جديد ، « يقترن بالحياة ويمتلئ بمعاني الحياة » . وهذا مثال لتفاعل الكلمات في الشعر ، مع ما بينها من تباعد ظاهري . وإن ما يبدنا من شعر ليد غنى بمح التفاعلات ودهائها المستمر . ولعلنا نزع من هذا ما بعض مناط الوحدة والبناء الدراميين في القصيدة ، وفي أى عمل أدبي .

ولكن للتعريف في « عرى » ، وللكتابة في « الوحي » ، وجوها أخرى . فالقصيدة إذ تتعالج بالحياة في الفعل « تأبد » ، وبالله ، في « مدافع الريان » ، وجه الموت ، في الفعل « عفت » ، تعالج فيه ، أيضا ، وجه الخفاء ، بالفعل « عرى » ، بعد إذ تلاشت الديار واختفت ، وصارت إلى عدم ضاعت معه معالم المكان ، فالأمر إلى تهديد خطير للإنسان ووعيه بالعالم ، ووضع في الوجود .

وقد حاول الشاعر - من قبل - غرس المعالم في المكان ، مرة أخرى بعد ضياعها ؛ فلجأ إلى ذكر الاسم « من » ، وذكر الجبلين « غولها » ، فرجامها « وهو - الآن - يصنع الشيء نفسه حين يعري رسوم مدافع الريان ، ويكشفها بعد خفاء ، فيعالج بذلك جدلية العالم ، الذي يوضح عن نفسه للإنسان من خلال تعارضات الوجود والعدم »<sup>(١)</sup> ، فيستعيد المكان ، بالفعل « عرى » ، وجهه الإيجابي الثمين ، المجدد الباهر ، بعد إذ

يستبدلته الماء ، تصبح عبارة « عرى رسمها » رمزا لتجديد الحياة ، ويزوغها بعد انططار . وهذا ما دعا الشاعر إلى تسمية التميرية ضمنا ، وحفظا وبقاء ؛ فهذا ما توضحه لنا كلمة « ضمن » ، وتشارك في فعله وتحقيقه ؛ فكانها - مع الماء - قد وجهت معنى التميرية إلى هذه المعاني التي تتسول إلى الحياة لا الفناء .

وجاءت كلمة « كما » لتكون وسيطا ، وأداة لنقل هذه التحولات الدلالية ، ولتفاعل أيضا مع كلمة « خلقا » لتعيد تشكيل وجودها ، فلا تدعها خالصة لليل ، بل تتجادل معها ، فتضفي عليها معاني الحياة والثبات والخلود الذي نلاحظ فيه دائما آثار المقاومة وجراحها . لقد صارت « كما » كأنها تقول لنا إن الرسوم ، برغم خلقها ، تبعث وتتجدد وتقاوم - بفضل الماء - كل عوامل الفناء !

وكما شارك مسيل الماء من مدافع الريان في صنع معنى التجديد والخلود والحياة ، برزت قوة روحية أخرى ، ليست غربية جليتا ، معينة للماء ، هي قوة الكلمات وسحرها . ومن هنا تبرز كلمة « الوحي » ناهضة قوية بين سائر الكلمات :

إن مشغلة الشاعر - مثل الساحر والكاهن - هي الموت ، موت الحياة ، ومحاولة حفظها ، وقيادتها وحكمها . ومن هنا كانت بعض قداسات الكلمات ، وقيمتها الروحية عند الإنسان . ولقد طفق ليبدأ يطلق تعاويله ورفاه ، ينقشها على أحجار الطلل ، وبقايا الذمن ، ويجعل « الوحي » تعويذته التي تعري الرسم وتجده ؛ لتبرز به الحياة وتعود مرة أخرى ، ويكتب لها الخلود . وفي أيضا تعويذته التي تستدر - من بعد - أمواه المطر على الذمن ، وترزقها بالبركة والحياة ، فتعمل بينها فروع الأيقان ، وتتساقط في أرجائها الطباء والنعماء ، وكأنها تتداعى - جميعا لسحر الكلمات صانعات الحياة .

ولن يصيب من الغريب علينا ، بعد ، أن يكون ذكر الكتابة والكتب ، في كل مرة يرد فيها هذا الذكر ، إعلانا ببدء للحياة جديد . وهذا ما نراه في البيت الثامن :

« وجلا السيول عن السلول ، كأنها زبر ، تجد متونها ، أقلامها »

فها نحن ، مرة أخرى ، أمام « الكشف » أو الجلاء الذي يزيل السيول عن السلول بعد خفاء ؛ ذلك الكشف الذي هو من قبيل التجديد ، الشبيه بالتجديد الذي تصنعه الأقلام للكتابة والكشف .

والأقلام إنما تستمد طاقاتها التجديدية من كونها كاتبة ، تماما كما أن الأحجار والسلام تستمد طاقاتها الصيانية الضامنة من

- (٦) «فعللا فروع الأيقان ، وأطفلت  
باجلهاستين ، ظباؤها ونعامها»  
(٧) «والعين ساكنة ، على أطلالها  
عونذا ، تأجل بالفضاء بهامها»  
(٨) «وجلا السيول عن الطلول كأنها  
زبر ، نحمد متوتها أفلانها»  
(٩) «أو رجع وأشمة أسف نؤورها  
كففا ، تعرض فوهمهن وشامها»  
(١٠) «فوقفت أسألفا ، وكيف سؤلنا  
صبا خوالد ، مايبين كلامها؟»  
(١١) «عريت ، وكان بها الجميع ، فأبكرها  
مها ، وغودر نؤيها ، وثمامها»

٢ - ٢ - ١

ثان الحركة الثانية تكرر شارحا لعناصر الحركة الأولى ،  
مؤكدا للحياة ، وأهايا لها المزيد من الممكن والانتشار ، ولكن  
الجدل - في النهاية - يحيط بكل مأل !

٢ - ٢ - ٢

«دمن ، نجرم بعد عهد أنيسها  
حجج ، خلون ، حلالها وحرامها»

إن الحجج التي نجرمت ، وعهد الأنيس الذي بعد ، قد عبثا  
بالديار ، وأحالاها إلى «دمن» ، تحلو من الأنس ، وتضج  
بالوحدة ، والوحشة التي تنمو وتتزايد كلما خلت السنون  
وتجرمت . وهكذا أطلتها العزلة ، وأحاطها الانقطاع .

ولم تعد كلمة «بعد» مجرد ظرف للزمان ، بقدر ما أصبحت  
آلة له ، وللغراق والبعد والرحلة ، تحمل نذيرا بالفناء والهدم  
والعفاء ، ويقدر ما صارت نذيرا بخراب الديار ، واستحالتها  
إلى دمن وخلاء . لقد صارت الدمن - بذلك - تجسيدا لفعل  
الزمان في المكان .

واغتالت الحجج الديار ، واخترم الزمان أنيسها ، بما توالى  
عليهم ، وعلى ديارهم ، من دورات السنين والشهور بحلالها  
وحرامها ، بحرثا ومهادنتها . ولذلك تصبح كلمة «حجج»  
شائعة بإزاء «أنيسها» لتكشف عن الجدل القائم دوما ، بين  
الإنسان والزمان والإنسان وأخيه من بني الإنسان . ومن ثم  
يتجاوز التقابل بين «حلالها وحرامها» كل المعاني الحسابية  
والسياسية للزمان الجاهلي في الجزيرة العربية ، ليكون مسوقا من  
أجل خدمة «فعل» الزمان والحجج في الديار وساكن الديار ،  
وكاشفا عن طبيعة العلاقة الكامنة في البيت بين الزمان

عنه - بالفعل «عفت» - السلب والخفاء والغموض  
والانتهام .

وحيث يتبدى الوجود ، ويفتح في الفعل «عري» ، يكتب  
المعنى ، ويفتح معه الإنسان ، ويبدأ حوار مع الوجود ، فيذكر  
ذاته ، وينسط وعيه ويمتد . ومن هنا كانت هذه العلاقة التي  
خلفها ليد ، أو كشفها ، بين الرسوم التي عرثها السيول ،  
والكتابة التي حفظتها الأحجار ؛ من حيث إن «العالم يفتح  
للإنسان من خلال اللغة»<sup>(١٢)</sup> ؛ ومن حيث كانت «اللغة هي  
التجلي الوجودي للعالم»<sup>(١٣)</sup> . ومن ثم يدخل طرفا البيت  
«فمدافع الريان . . . الخ» في تساوق دقيق ، ويؤول إلى نوع  
من الإدراك الوجودي الأصل ، ويحو وجه الغرابة التي تتابنا  
للوهلة الأولى ، حين نعين صورتك التشبيه .

ويقتضينا الأمر الآن أن نسأل ما الوظيفة التي تؤديها هذه  
العلاقة بين التعمية والكتابة ، في هذه القصيدة ؟

إن الشاعر يحقق بهذه العلاقة وظيفتين أو ثلاثا : الأولى أنه  
يبه للحيات الجديدة بعض ما في الكتابة من سر وسحر ، وبقاء  
وضمان ، أو - في كلمة أخرى - يهبها بعض ما في الكتابة من  
خلود ، وقدرة على مغالبة الزمان .

والثانية ، أنه يريد لهذه الحياة بعد أن اكتسبت الوجه الحيواني  
والثبات ، بفضل الفعل «تأبد» ، أن تكتسب الوجه الإنساني ،  
بفضل الكتابة في «الوعي» ، من حيث كانت اللغة والكتابة  
خصوصيتان إنسانيتان ، فضلا عن كونها المجلى الأصل  
والجذري للتواصل الإنساني . ومن ثم يريد ليد ، وهذه هي  
الثالثة ، أن تكون الحياة الجديدة متحققة في الوعي ، ومتواصلة  
على مستوى يماثل العلاقة اللغوية ، فتكون قادرة على تبادل  
الحوار الإنساني ، بديلا عن الحوار المفقود ، مع الجماعة  
الإنسانية الغائبة ، التي ذهبت بها الرحلة الكامنة في الفعل  
«عفت» . وهنا نحل جدلية عمدة ، تستجمل الشاعر يقف ،  
فيها بعد ، بالأطال ، ويحاذيها ويحاورها . . . (بيت رقم ١٠) .

٢ - ٢

الحركة الثانية :

- (٣) «دمن ، نجرم بعد عهد أنيسها  
حجج ، خلون ، حلالها وحرامها»  
(٤) «رزت مرايب النجوم ، وصاها  
ودق السرواعد ، جودها فرهامها»  
(٥) «من كل سارية ، وغدا مدجن  
وعشيمة ، متجاوب إرزامها»

الذى يرضى أهله<sup>(١١)</sup>، ويرهماها ؟ إن هذا كله جدير أن يجعلنا  
تساءل عما يعنيه !

إنها المحاولة الملحة من الشاعر لتأكيد الحياة برغم العفاء ،  
وتحقيق وفرتها واث بنورها وآلاتها في كل الأرجاء ، لكي  
تزدهر ، وتبرو ، وتتغلب على قوى القحط والإحمال والفناء .

إنه تتابع « الكلمات - الكلمات » ، وتدافعها فيها يشبه  
الترنيمه ، أو الأنشودة المحببة ، يطلقها الشاعر ، يستدعى بها  
قوى البركة والحياة ؛ إنها مفردات التنويع السحرية التى تخلق  
ذلك الجو الأسطوري ، المهيبة ، الذى يتصطب في وسطه ذلك  
« الساحر - الشاعر » العظيم ، يدمم بكل اسم أعظم ، وكل  
قوة مقدسة ، مستثيرا رعد الساء في العشية التى يتجاوب  
« إرزامها » ، ومشعلا بروقها في « وبق الراعد » ، وماندا قوى  
السحب المندجئة المملطة إلى الحد الذى تلبس فيه آفاق الساء  
ظلاما ، لفرط كثافتها وتراكمها .

هذه هي الصورة السحرية ، وهذا هو المعنى الروحي  
والأسطوري ، لكل هذه الكثافة وهذا التسابع الشعري  
للمطار ، والسحب المرعدة المبرقة التى يسوقها الشاعر العربى  
ليقيم من خلالها طقوس دراما بعث الحياة ، أو استحيا الحياة !

#### ٢ - ٢ - ٤

وحين يلاحظ الزوى ، وسابقوه من المفسرين ، أن الشاعر  
إذ يعدد ، ويمطر كل هذه السحب على الدمن ، فإنه يكون قد  
« جمع لها أمطار السنة »<sup>(١٢)</sup> - فإنا نرى أن هذه الملاحظة ذات قيمة  
كبيرة ، ولكننا في حاجة إلى أن نجاوزها إلى ما تعنيه ، وأن ننهبها  
ما تنطوى عليه من تنمية أو تجلية تتوافق مع مساقات الدلالات في  
القصيدة ، ومع مشغلة الشاعر في الوقت نفسه . وما تعنيه هذه  
الملاحظة إنما يثيرنا أن أنشودة الشاعر السحرية ، قد آتت  
أكملها ، وحقت أهدافها ؛ إذ نجح الشاعر ، وجع للدبار  
وللدمن كل أمطار السنة . وما يعنيه هذا هو أن الزمان قد صار  
الآن في خدمة الدبار والدمن ، يسوق لها كل ما يملك من مطر ،  
وأن الزمان قد صار الآن رفيقا بالحياة ، ومؤيدا لقواها ، بعد أن  
كان يوما قد أبلاها ، وعمل ضد سلامتها وأمنها ، ومعادها .

وبالقوة الكلمات ! وبالسحر الكلمات ! إن نداءات  
الشاعر - الساحر العظيم وسط البروق والرعد ، قد أصابت  
كل النجاح ؛ لقد آتت الزمان خادما للدبار .

إن لحظة الانتصار الدرامى - الحفى - على الزمان ، قد  
تبدت ، الآن ، في هذه الآيات المعدودة ، التى تحكى أسطورة  
« استحيا الأطلال » ، التى يستهل بها العقل العربى كل روايته

والإنسان ؛ إذ هي علاقة الصراع والنزاع ، والمباغضة  
والاختلاط ؛ اختلاط القرار بالفرع ، والخير بالشر ، واللقاء  
بالفراق ؛ واختلاط السكينة والسلام بالمقاتلة والنخاصم ،  
والسلامة والصيانة بالعدوان والمهانة .

إن « حلالها وحرامها » قد جاءت لتنبئ عن الحياة الكثيرة  
المزعزعة التى عاشتها الديار ؛ حياة طابها التردد والتذبذب بين  
عوامل البقاء والفناء . ومن ثم كان ضياح الاستقرار ، ومآل  
الزوال ، والتحول إلى دمن وأطلال ؛ ذلك أن الزمان القائم في  
« حلالها وحرامها » هو زمان التناقض والتداخل ، وهو رمز  
القوى المجهولة التى تخفى الإنسان وأمانه ، وتعمل ضد أمه في  
أن يحقق ذاته وسلامه .

#### ٢ - ٢ - ٣

لقد كانت الديار والدمن ملتقى ومجما لقوى كثيرة ، وأفكار  
كثيرة . لقد عبث بها قوى الزمان والفناء والرحيل والفراق في  
الفعلين « عفت » و « تجرم » ، ولكن قوى الحياة في « تأيد » ،  
والماء والرى الدائم في « مدافع الريان » ، والكلمات في  
« الوحي » تتآزر مع قوى المطر والسحب ، وتتواصل تواصل  
تزهبو الحياة ، فتتجلب الوحشة ، وترزق الدمن ، وتباركها  
الأمطار ففعلو فروع الأيقان ، وتخطو بين جنباتها إناث الظباء  
والنعام :

« رزقت مرابع النجوم ، وصاها  
ودق الرواعد ، جودها فرهامها »  
« من كل سارية ، وغاد مدجن  
وعشبة ، متجاوب إرزامها »  
« فعلا فروع الأيقان وأظفلت  
بأجلهتين ، طباؤها ونعامها »

إن الإنسان يسعى دوما إلى الأمن والسلامة وسط الأخطار ،  
ويبحث عن الرزق والبركة وسط الإحمال . ويتركز معنى الشاعر  
العربى بعامة ، وليبدى بخاصة ، في أداته السحرية :  
« الكلمات » ، تنساب بإيقاعاتها الشعرية مع نبضات روحه ،  
ويستجلب فيها زهو الحياة ورخاوتها ، في المربيع والودق والسارية  
والغادية ، والمندجئة والعشبة ، فتزدهر الحياة ، وتختضر  
بالأيقان ، وتختضر مع خطرات الظباء والنعام .

وقد نسائل أنفسنا : لم كل هذا التسابع وهذه الكثافة ؟ تتابع  
السارية ، والغادية ، والمندجئة التى قد ألبست آفاق الساء لفرط  
كثافتها وتراكمها ، والعشبة التى يتجاوب إرزامها ، وتكاثف  
الأمطار في المربيع ، وودق الرواعد ، بجودها التام العام ،

ولذلك تصبح السارية والغادية والمذجة والعشية التي يتجاوب إرزامها، أخوات للأيقان والظيلة والنعام، التي يتزايد أطفاها، ويصبح تجاوب الإرزام، الذى هو للناقة، بمثابة تجاوب أصوات الحياة، وبنات الحياة، وأولاد الحياة، التي تتجسد على الأرض في «الجلهتين»، حيث «أطفلت» الظباء والنعام، وحيث رقدت «الفين»، وادعة مع أطلائها التي صارت قطعانا من البهام، تنتشر «بالفضاء» وتملؤه :

**والمعين ساكنة على أطلائها**  
عوضاً، تأجل، بالفضاء، بهامها

وليس ذلك، في حقيقته، إلا ذروة التناج الحيوى لطاقت الأتوة والأومة وخصوبة الحياة. ولقد كانت السحب والدمن، وإنات الحيوان، تزخر جميعاً، بمعان التأنيت، وولادة الحياة.

## ٢ - ٢ - ٦

على أن هناك أمراً لافتاً يحتاج إلى محاولة للتفسير، هو أننا حين ننظر إلى الفعل «تجرم»، من قوله «دمن تجرم»، بعد عهد أنيسها، حجج، وإلى الفعل «علا»، من قوله «فعل فروع الأيقان»، نلاحظ أن الشاعر قد ترك تأنيث الفعلين، مع أن السياق النحوى يقتضيه؛ فالشاعر في الفعلين يتحدث عن الحجج وعن الفروع، وكان حق - على ما يقضى نحو اللغة - أن يلحق بالفعلين تاء التأنيث؛ فيقول: «تجرمت... حجج» و«علت فروع...»، ولكنه لم يفعل.

ولكى نفهم هذه الظاهرة على وجهها، يجب أن نعلن لأنفسنا أن معانى الشعر، وكذا كل فن، إنما هي معان إنسانية؛ أى أنه يمكن النظر إلى هذه الظاهرة التي بين أيدينا على أساس أنها تحمل قيمة إنسانية، أو علاقة إنسانية، مع موضوعها المتخيل فيها، وهى - من ثم - علاقة تحمل كل ما تحمله علاقات الإنسان من قيم وجدانية وفكرية وروحية.

إن تجرم الحجج، وعلو فروع الأيقان، لحظتان حاسمتان في تاريخ الإنسان، تفرضان مالا تتطلبه سائر اللحظات، وترفضان ما قد يفرض على غيرها من اللحظات؛ فتجرم الحجج رمز لحركة القوى الغيبية الموهلة التي تتهر الإنسان، وعلو الفروع رمز لحركة القوى الروحية الطيبة، التي تقف بجانب الإنسان، تغالب معه الزمان، وتقه الزمان.

وتجرم الحجج رمز الانصرام والانقطاع، وغير الزمان الذى يحيا الإنسان؛ وعلو الفروع رمز الامتداد، والوصال، والنياه الذى يشتهي الإنسان؛ ولحظات كهذه، تلتوى بها النفس أو تنبسط، لا بد أن يكون لها - فى الإدراك وفى

الشعرية التي عاشت برغم الزمان، فحققت - فى الوقت نفسه - بعضاً مما أراده العربى من معانى الخلود والانتصار على الزمان.

## ٢ - ٢ - ٥

إن الدمن - إذن - ليست مواتاً خالصاً فى ذهن العرب، بقدر ما هى بذور للحياة، تنمو وتترعرع، فى ظل سفيا الأمطار المتداولة فى التراث العربى، والشعر العربى، أو فلنقل إنها تنمو وتترعرع فى ظل هذه الأنشودة الروحية، التي تجمع السحاب والمطر، وعلو الأيقان، وزرع الظباء والنعام.

نعم، إن الدمن تصبح موطناً للحياة ومصدراً للعطاء، فى هذه التجربة الشعرية المصرية التي يعالج فيها الشاعر الفناء بالماء، والزمن بالمطر، والبلل بالكلام والكتب، فى «الوحي» وفى «الزبر»، فتصبح الدمن - حيث - ساحة للجهاد الروحى، والكفاح الشعرى، والوجودى. ومن هنا - أيضاً - كان شغف الشعراء بالوقوف على الأطلال، بكاء على الحياة واستنهاضاً لها، فى الوقت نفسه.

إن صيغة «دمن - رزقت»، حين نستطيعها من الآيات، إنما تأتى رداً على «عفت»، و «تجرم»، ومواجهة لها، لتعنى أن عملية الحياة مستمرة، برغم فناء بعض مفرداتها، وتعنى - أيضاً - أنه برغم أن دورة الكون والفساد لا تنقطع، وأن الصراع مستمر بين الحياة والفناء، وأن الديار قد تبلى، والأهل قد يرحلون، فإن الحياة توجد من جديد، وتبدأ من جديد. وهذا هو إدراك العربى وفهمه لجدل الحياة وتحولاتها، وهذه هى فلسفته.

وحين يقيم الشاعر بالكلمات - فى سلسلة المربيع والودق والجود والرهام والسارية، والغادية، والمذجة، والعشية - موجات من الحياة، تتوالى مع الماء المنصب المتتابع الذى يخلق فى الدمن حياة جديدة للحيوان والأيقان، وكلاهما من معنى الإنسان - حين يقيم الشاعر هذا كله، فكأنه يستدعى بخيوط الماء الكثيرة أحبه إلى ديارهم الأولى، وكأنه يقول لهم: «إنكم قادرون على العودة، والبدء من جديد».

ومن داخل هذا التداء الجدل الحفى تكون الدمن - فى الإدراك العربى - هى البقايا وهى الاكتمال، وهى الفناء، وهى الخلود، وهى أيضاً بذرة الحياة؛ أى أن «الدمن» من حيث هى «دمن» تصبح قيمة حبل بالحياة. وهذا نوع آخر من الجدل الذى يستخفى فى الكلمات، وفى الكائنات، وهذه أيضاً وقفة معرفية، من العقلية العربية، نحو الحياة: إن كل شئ حين يأتيه الماء، تدب فيه الحياة.



قطعانا قطعانا ، وتأجل بالفضاء بهامها ، وانتشرت هي وأمهاتها في أرجاء الوادى . ومن هنا صارت كلمة «الجلهتين» غير دالة على مجرد التثنية بل على الجمع أيضا ، أى أنها تجاوزت ثنائيتها لتمتد وتنسب إلى الجمع ، فصارت - بحركة واحدة متصلة وممتشرة ، من الحيوان - دالة على جميع جهات «الفضاء» ، وكل جهات الوادى والديار ، فضلا عن الجلّهتين .

وحين نقول إن صغار الحيوان قد أصبحت تملأ فضاء الوادى والديار وجنباتها ، فإن هذا يجعل كلمة «بالفضاء» رمزا إلى أن الحياة قد نالت امتدادها وانفراجها مرة أخرى - بعد الانحسار - بفضل موارد الحياة في المياه والكلمات ، والسحب والأمطار ، والحيوان والنبات ، وبفضل الكفاح الروحي للإنسان ضد الزمان المعادى للحياة . وبذلك اكتسبت الحياة ، بامتدادها في كلمة «الفضاء» ، صفتها الكلية الكونية ، لتصبح المبدأ المطلق للوجود ، حين يتبدى في وجهه الخيوى أو البيولوجى .

ويكون المعنى الكامن في قوله «أطلقت بالجلهتين» ، وقوله : «تأجل بالفضاء بهامها» ، هو أن هذا العدد الكثير من الحيوان الذى عم الديار ، هو وأطفاله ، إنما هو البديل عن تلك الجماعة الكثيرة ، من بنى الإنسان ، التى رحلت وانفصلت ، وتركت ذات الشاعر وحيدة فريدة مع الديار الصامتة الخالية . ولما كانت الذات - عند العربى ، كما هي عند غير العربى - لا يكتمل تحقيقها إلا بالأخرين ، ولا تمجد سلامها إلا في التواصل مع الآخرين وجماعة الآخرين ، فإن الشاعر - هاهنا - يخلق جماعة جديدة ، ويؤسس لقاء وتواصل مع «آخرين» ، ليجد لذاته قرارها واتزان كمالها . وسوف يجد هذا المعنى صدها الجدل في «البيت رقم ١١» ، حين نرى الشاعر يتحدث عن جمع الراحلين : «عريت ، وكان بها الجميع ، فأبكروا منها» .

والأمومة مثل الطفولة حين تظهر بين الدمن والأطلال ، فإنها تعنى الإلحاح القائم من أجل كشف منابع الخير والحياة والخصب والتوالد والنماء ، في كل صورها وكل أوضاعها . وهى إذ تعنى هذا فإنها تعنى في الوقت نفسه الاستمرار والبقاء في وجه الزمان ، ويرغم الفناء . وهذا ما يعنى العربى ، ويشغل عقله ، ويعتبه في كل عيشه ، وكل شعره . ولذلك تكاثرت بعد كلمة «أطلقت» كلمات الأطلال والعود والبهام :

.....  
بـالجلهتين ، ظباؤها ، ونسماها  
والعينين ساكنة على أطلالها  
عوذا ، تأجل بالفضاء بهامها

ومن ثم تصبح الأطلال والعود والبهام رموزاً لجلدة الحياة ، ونضارتها ، وحدائتها ، ورمزاً للخصب الذى يرنو إليه الشاعر

الإحساس - موضع خاص يستدعى من اللغة صورا تتساقط مع طبيعتها الملحقة أو الخالقة :

إن الحجج التى تجرمت هي القوى العمياء التى تعبت بالأنيس والإنسان ، إنها القوى اللا معقولة التى تنتزع من الحياة الإنسانية تماسكها ومعقوليتها ، وتسلب من الإنسان مقوماته فتصبح لذلك غير جديرة إلا بلغة قد خرجت عن السياق المعتاد ، وبمعاملة لغوية خاصة ، تستلب من هذه القوى بعض خصائصها ومقوماتها ، فنخرج بها من التأنث إلى التذكير ، وكأنها لغة تعبت بالزمان بعض ماعيت بالإنسان . إنها صورة من صور الكفاح الإنسانى ضد الزمان ، تتبدى في شكل من أشكال الجدل اللغوى «الليلىدى» الخلاق ، الذى يكشف باستمرار عن آثار التوتر الباطنى العميق بين الإنسان العربى والعالم والزمان .

ومن ناحية أخرى فإن مفرد الأيقان يمثل لحظة إنسانية ، يشوق فيها الشاعر الإنسان بالقوة واليزوغ ، بكلمات إنسانية يسوغ معها أن نقول : إن المفرد قد «علا» بلا تعويل على تاء التأنث ؛ إذ تصبح فروع الأيقان ، أو الأيقان ذاته ، قوة روحية إنسانية ، يجسد فيها الإنسان ثمائه وأحلامه ، ويحقق فيها ذاته ، ويلقى فيها الأنيس ، بعد رحيل الأحباب ، وذهاب الحياة . فثابت مثل الحيوان ، مبادل روحى للإنسان ، ومبادل للأنيس الذى بعد عهده بالديار . ومن هنا كانت التسوية بين الأيقان والأنيس والإنسان في التعامل اللغوى ، أو الشعرى ، وكأنها الشاعر يسوى بين قوله : «علا فروع الأيقان» ، وقوله : «علا الإنسان» ، أو كأنه يقول بطريقة لغوية متوازنة متساوقة الأطراف : «علا الإنسان ، حين علا الأيقان» ؛ إذ كان الأيقان البرى المتروحد ، أنسا للإنسان الذى هو - أمام الأطلال - الوحيد أيضا ، والمتوحد .

إن حكمة اللغة ، أو حكمة الروح الإنسانية وراء الظواهر اللغوية ، متعددة الوجوه ، وفيها خفاء كثير ، ولكنها جديرة دائما بمحاولة فهمها ، ولقائها ، وكشف بعض نورها . وقد يعرض جهد المحاولة وقيمتها المجردة ما قد يكون في محصلها من قصور .

٢ - ٢ - ٧

والعين ساكنة على أطلالها

عوذا ، تأجل ، بالفضاء ، بهامها

إن الأمومة التى استفاضت في «أطلقت» من قوله السابق : «أطلقت» ، بالجلهتين ، ظباؤها ونسماها ، قد أشعت معاني الروداعة ، والسكينة والسلام : «والعين ساكنة» ، وحقت وفرة الحياة وكثرتها وانتشارها وتوالدها ، حتى صارت صغارا لحيوان

انكشفت ، وتبينت بعد خفاء . ثم إنه يجب هذه الطلؤل حياة خالدة حين يجعلها مصنوعة محفوظة بشيئين : الزبر ، بجنرتها ، (الموصولة بالوحي في «البيت رقم ٢٢» ) ، ووشم الساحرة . وليس ذلك فحسب ، بل إن الكتابة التي ضمنتها الأحجار في «البيت الثاني» تتجدد هنا - الآن - بالأفلام ، كما أن الوشم يتجدد ، وتستعيد نقشه الواشمة الساحرة . وهل الكتابة إلا صفحات تجلج حقائق الحياة ، كما أن الأطلال صفحات تتجدد فيها معاني الحياة ، وتاريخ الحياة ؟ وهل الوشم والكتابة إلا القوي السحرية التي تحفظ الحياة وتصونها ، وتساند الديار وتعوذها ؟

وهذا يكون تنويع الحياة بالخلود ذا صفة لغوية «شعرية» ، في تعبير لبيد وإدراكه الباطني .

إن الحياة بفضل الماء والكلمات والسحر والوشم قد عمت كل الأرجاء ، وإنبعثت الحياة من بعد موتها ، ونجرت الطلؤل حية من مقبرتها ، وأقامها الشاعر من رقادها ، «يفعل مذكره» ، («جلاه» ) يليق بجلال نهضتها ، وقدره السيول وقديسيها ، فكان السيول بذكورتها الأسطورية التي أضفاها عليها الشعر ، قد وهبت الأطلال لمؤنثة قوى الحياة وجماعها ، وكان مظاهر التأنيث العديدة التي أشاعها لبيد في حديثه عن دراما بشبه الحياة في الأطلال ، قد وجدت اكتمالها في الطلؤل بلقائهم مع ذكورة الماء الخالق الوهاب ، في «السيول» .

## ٢ - ٢ - ٩

«فوقفت ، أسأله ، وكيف سؤلنا صبا ، خوالده صا يبين كلامها ؟»

إن «الفاء» ، ها هنا ، تُقْلَعُ وُصْلَةٌ بين أمرين خطيرين ؛ بين عودة الحياة ، في تلك العملية الشعرية والوجودية الكبرى ، والوقفة الإنسانية الجدلية المتسائلة ، ترتباً على هذه الحياة العائلة . ذلك أن توارد مظاهر الحياة ومعانيها على الدمن ، بعد موات ، قد صار يصفو الآن على إدراك لبيد وأحاسيسه ، حتى ليرامى له أن الحياة الجديدة كافية ومجزئة عن الحياة الإنسانية الراحلة . وها هنا تولد بلرة جدلية كبرى ، تتعلق بالوحي الإنساني ، والكيونة الإنسانية :

نعم ، لقد حلت بالدمن حياة ، ولكنها ليست الحياة الإنسانية التي ذهبت ولم تعد . ومن ثم تجلج هذا التناقض موقفاً جديداً أمام الإدراك الشعري . إنه موقف الالتباس بين حقائق الحياة الذاهة ، وحقائق الحياة الآتية . وهذا ما يجعل الشاعر يلقي

العري ، لتعود الحياة بين بقايا الدمن ، وتتجدد قواها ، وتبزغ مرة أخرى ، وتميش مستمرة خالدة .

## ٢ - ٢ - ٨

«وجلا السيول عن الطلؤل ، كأنها زبر ، تمجد مستنوي أفلامها»  
«أو رجع واشمة ، أسف تؤورها»  
كففا ، تعرض ، فوقهن وشامها»

ومن خلود الحياة في الأطلال التي كانت صوراً مستكنة في الأحلام ، فتجلت وانكشفت وظهرت ، ينتقل لبيد إلى تمثل تجلج آخر للكشف والظهور والخلود ، ألم به في الحركة الأولى ، ويعود لإقامته وتثبيتته وتأكيداه أمام وعيه مرة أخرى في هذه الحركة الثانية ، بأن يجعل جلاء السيول عن الطلؤل قرباً للولادة الحوية عند الحيوان ، وكأنما ولادة الديار بعد فئانها قانون «حيوي» حتمي ، تتجدد به الحياة كما تتجدد حياة العين والظباء والنعام .

ولنذكر أن هذا الجلاء الذي تحدته السيول للأطلال إنما هو من قبيل التعرية في ذلك البيت السابق :

«فمدافع السريان عسرى رسمها»  
خلقا ، كما ضمن الوحي سلامها»

ولنذكر ، أيضا ، أن هذه التعرية وهذا الجلاء ، قد أتبعها الشاعر - في الحاليتين - بحديث عن الكتابة بأدواتها : من كتب ، وأحجار وأقلام ، بما تحمله جميعاً من قيم وقوى ، سحرية وروحية ، في ذهن العري ، ترتبط عنده بالإيمان بقدراتها على الخلق ، وتجديد الحياة وتثبيتها وتجليدها .

إنه ما يزال يعالج جانب الخفاء والتلاشي في الفعل «عفت» ؛ فالحياة - برغم انتشارها في كل فضاء الحياة والديار - تصبح مفارقة في وجود كل ، مطلق ، يطلب تحقيقه الإنسان ، بتجاذله مع دوال إنسانية ، ليصبح دخالاً في نطاق التجربة الإنسانية وللعناية الشخصية الذاتية . ومن ثم تأتي هذه الدوال في الطلؤل والزبر والوشم .

وفضلاً عن ذلك فإن الشاعر حين يجعل السيول تكشف عن الطلؤل إنما يحقق نسبة هذه - العائلة التي تعم «الفضاء» ، إلى مكان محدد خاص هو الطلؤل ، من حيث هي ديار قد

لا تعباً بطاوار الوجود وتحولاته ، أو هي «لا تشعر» بها ، كما يشعر» بها ليبد ، فلا تواصل إذن ، ولا سؤال ولا جواب .

ولهذا ، لا يجد ليبد عند الأطلال أو الحيوان والنبات إلا الصمت الذي يوقظ الشاعر من رؤاه ، ويرده إلى واقعة «العري» التي أحدثها أرحام جماعة الإنس التي كانت تعمر الديار :

**«عريت وكان بها الجميع فأبكروا  
منها وغودر نؤيبا ، وثمامها»**

وتأتى كلمة «الجميع» لتقف بإزاء الشاعر ، الذي صار وحيدا في عزله ، ولتقف بإزاء ذاته المنفردة التي حرمت من الجماعة ، بعد إذ رحل الجميع ، فصور هذه المقابلة كل أحاسيس الغربة التي يعيشها ، برغم وفرة الحياة التي استجذت - حوله - على الديار ؛ ذلك لأنها حياة لا تحقق التناحر - أو الكلام - الذي بدونه تنشق كينونة الإنسان .

ومن هنا كان التذكر ، وما يثيره من أشواق ، هما البديل الذي يكمل ذلك النقص الخطير : «... كان بها الجميع فأبكروا منها ، وغودر نؤيبا وثمامها !!»

حقا ، إن الذكرى حوار مع الماضي ، أو رحلة في الماضي ، ولكنها - بالرغم من ذلك - حوار ؛ حوار داخلي ، يكمل - داخليا أيضا - «وجود» الإنسان ، ويحقق كينونته .

والذكرى - إلى جانب ذلك - اتصال ولقاء ، اتصال فكري ، ولقاء خيالي بمن غاب ؛ وهي أيضا استمرار ، كاستمرار الحياة في النؤى والأثمام ، أى في بذور الحياة التي بقيت بعد أن رحل الإنسان ، «وغودر نؤيبا وثمامها» أى فيما ترك الراحلون من مجارٍ للماه الخالق ، وشجر يدمع - بنمائه - أبنية الديار ، ويساندها ، ويدعم الحياة ، ويمدها بمده . فالنؤى والأثمام أثران سابقان من آثار الإنسان ، يشيران إليه برغم رحيله ، ويذكران به برغم غيابه . ومن ثم كانت الذكرى أداة لاستحياء الحياة الإنسانية وامتدادا لوجودها ؛ مثلما كانت النؤى والأثمام استحياء لها ، وامتدادا لوجودها ، بعد إذ ذهبت في الفعل «عريت» .

وحين يأتي الشاعر بهذا الفعل «عريت» ، فكأنه يريد أن يقول لنا إن التعرية التي يصنعها رحيل الإنسان ، ليست من قبيل تلك التعرية التي صنعها الماء من قبل ؛ فالتعرية التي تنسب إلى الإنسان ورحيله ، إنما هي من قبيل ذهاب الحياة ورحيلها ، الذي اقترن باللفاء منذ أول كلمات المعلقة في الفعل «عفت» . أما التعرية التي تنسب إلى الماء ، فهي من قبيل إقبال الحياة واستحيائها وجدتها .

والسؤال : ليصور أو يستثير الإحساس بالاختلاط والحيرة والاستشكال ، بعد إذ عادت الحياة ، ولكن في غير الصور الإنسانية ، فصار الأمر مفرحا وعزنا معا ، ومرضيا ومقلقا في الوقت نفسه . وهذا ما يورثه كل سؤال يتعلق «بالوجود» ؛ وهذا ما يورده كل سؤال يسأل عن الإنسان والحياة والمصير .

إن الفرحة الشعرية بالحياة الجديدة كان من المقدور أن تعثرها تلك التناقض التابعة من قانون تداعى التناقضات في الحياة الجاهلية ، وأن يصيبها الجدل المحتوم ؛ ذلك الجدل الكامن في كل نظر في أصل .

فالشاعر الآن بإزاء حياة جديدة وكثيرة . وعلى الرغم من كثرتها الحالية ، التي ما فيء ليبد يقيم فيها جماعات الطيباء والنعام ، وآجال العين والأطلاء ، والعود والهيام ، فإن إدراكه لهذه الحياة كان مشوبا بشيء من الحيرة في أعماق الذات : أيعدها حياة الإنسان ، فيخاطبها ويواصلها بالكلمات ؟ أم يكتفي أن يجري معه حوارا تتحقق فيه ذاته ؟ أم أنها حياة عجماء ، صماء ، لا يبين كلامها ، ولا تحقق معه حوارا ووصالا ؟

وإنه لسؤال يلمس الحاجة الإنسانية التي وضعت الإنسان في مجال التاريخ ، وبدأ معها «وجوده» الإنسان القائم على ما سعى في تاريخ الفكر «بالوعي الإنساني» . وهذه الحاجة هي الحوار والكلام ؛ فنحن البشر حوار وكلام - على ما يقول «هيدجر» . ووعي الشاعر بهذه الحقيقة عميق ، ولكن الحيوان والنبات ، على كثرتها الحالية ، في الديار ، أو دمن الديار ، لا يعيان هذه الحقيقة ولا يفيان للشاعر - الإنسان بهذه الحاجة . ومن هنا كان هذا السؤال «الوجودي» الذي يوضح كيف أن الحقائق يدافع بعضها بعضا ، وكيف تتصارع في هذه القصبة الجيدة ؛ أى أن هذا السؤال يكشف عن المعنى الدرامي الذي صارت إليه الأمور ، ويستثيره - ها هنا - في إثر ظهور الحياة الجديدة .

هل تنبض هذه الحياة بالمعنى الإنساني الذي يروى الشاعر بالود ، ويخلق المجال الذي كانت تنمو في مثله روحه مع بني أهله وجنسه وأجنته ، تواصل وتقاهما وتحققا للذات ؟ أم أنها حياة تلتبس «بالعدم» - الإنساني ؛ حياة الانفصال والصمت والوحدة ، والقطع والموت والرحلة ؟ إن إثارة ذلك السؤال الإنسان السابق ، تشير إلى أن الشاعر بإزاء حياة من النوع الأخير ، «لا يبين كلامها» . وليس ذلك فحسب ، بل إنها قد بدت صلبة قاسية «صبا» لا تستجيب للشاعر ، ولا تتجاوب معه ، بل تتألى أن تنبه أى عاطف أو فهم . وتأتى المفارقة القاسية حين تكون هذه الحياة الجديدة الطارئة على الطلول ونحوالده ؛ أى ساكنة مطمئنة هائلة النفس ، ناعمة البال . فكيف تعباً - إذن - بالشاعر ؟ وكيف تشاركه أحاسيس عنته وآلامه ؟ إنها

دلالية ، مركبة متعددة الوجوه ؛ تعنى الضياع والعزلة ، والموت والقناء ، وغلبة الزمان ، واتساع المكان ، وضياع المعالم أمام الإنسان ، فيحيطه الغموض ويصير إدراكه للعالم ، ووعبه للوجود ، فتكون النجاة في اللغة ، والكتابة ، بوصفها دوال الوعى بالعالم من جهة ، ومن حيث هما أدوات الخلود ورموز له ، من جهة أخرى .

ولقد تأدى ليبيد إلى الخلود ، في صورته اللغوية ، في لحظة من لحظات الكشف الشعري التي تدمج بين عناصر الوجود ، بحدس فطري عميق ، تتبدى معه الأواصر الأصلية ، والعلائق الخافية ، بصورة مذهلة مخرجة تجمع بين تعرية الرسوم ، وضمان الكتابة لتهب الحياة بقاءها وتماسكها .

وما بين لحظتي العفاء في «عفت» ، والكشف في «عري» ، كانت مجاهدات وصراعات وانتصارات ، جمعت بين قوى الإنسان واللغة ، والحيوان والنبات ، والسحب والأمطار ؛ فتماست جميعا في شعور الشاعر وتعبيره ؛ لتصور موقف المعاناة لتناقضات الحياة والموت ، متمثلة في مأساة تحول الديار إلى أطلال ؛ ولتصور في رؤية ليبيد - العربي - المواجهة الكونية بمعناها الأونطولوجي ، الذي عليه تتأسس سائر مواجهاته الأخرى مع الذات والآخر والأشياء ؛ ومن ثم تتأسس اختياراته ، في مواجهة مخنة الحياة ؛ على ما يتكشف في الوحدات التالية من القصيدة ، ويتمثل دائما من خلال هذه الطوابع الدرامية .

وهو أيضا حين يأتي بهذا الفعل «عريت» ، جوابا لذلك التساؤل السابق الخطير ، فكأنه يريد - في الوقت نفسه - أن يقول لنوار :

ولقد عريت الحياة ، بعد رحيلك ، من كل معنى إنساني ، وفقدت ، يانوار ، قوامها الحقيقي<sup>(١٢)</sup>

وها هنا تكون قد اكتملت لقوى الجدل الشعري دورتها : لقد بدأ إيجاب الموقف كله (منذ «تأبد» ، و«عري» ، و«ضمن») على أساس من العلاقة الروحية القائمة على التوافق والتوحد ، بين الإنسان والحيوان والنبات ، وعلى أساس من الطابع الإنساني والوجه اللغوي ، للحياة الجديدة ، وإذا به ينتهي إلى طرح وضعية تقوم على إدراك ما بين الأطراف نفسها ، من عناصر السلب والتناقض ، ولكن قوى التركيب ، ماضية في الطريق !

\*

خاتمة :

عالج ليبيد في الأطلال مشكلات إنسانية كبرى ؛ فكانت الديار رمزا للوجود كله ، عالج من خلالها مشكلات الوجود في العالم وإدراكه ، ومشكلات الزمان والمكان والحياة والموت ، ومعاناتها جميعا ، في آن وكانت الرحلة ، والوحدة ، هما منبع العفاء الذي حل قويا

## الهوامش :

- (٧) نفسه ، ص ٣٥ .
- (٨) نفسه ، ص ٥٠ .
- (٩) د . نصر حامد رزق ، المرميتوطيقا ومعضلة تفسير النص ، مجلة فصول ، القاهرة المجلد الأول ، العدد الثاني ، ص ١٥١ .
- (١٠) نفسه ، ص ١٥٠ .
- (١١) نفسه ، ص ١٥٠ .
- (١٢) الزوزني ، شرح للمعلقات السبع ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ .
- (١٣) نفسه ، ص ١٠٩ .
- (١٤) لم يرد اسم دنوار في وحدة الأطلال ، ومع ذلك لا ينبغي أن يفهم أن وجود دنوار في القصيدة ، يقتصر على الوجود المذكور والمتصور ، وإنما هي ذات وجود أصلي وكل ، قد يظهر فيذكر ، وقد يخفى فيستبطن .
- (١) د . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، الطبعة الأولى ١٩٦٧ ، القاهرة ، ٢٧٩ .
- (٢) انظر ، د . عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، ١٩٧٣ ، القاهرة ، ص ١٣١ ، ١٤٥ ، ١٤٧ .
- (٣) د . كمال أبو ديب ، نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي ، مجلة المعرفة ، دمشق ، ١٩٥ ، مايو ١٩٧٨ ، ص ٣٨ ، ٣٩ .
- (٤) لن نقصد في هذا المقال ، إلى متابعة ما سبق من دراسات للمعلقة .
- (٥) سارتر ، نظرية في الانفصالات ، ترجمة سامي محمود وعبد السلام الفناش ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٥ ، ص ٤٤ .
- (٦) نفسه ، ص ٢٧ .

## الغزل العذري واضطراب الواقع

### على البطل

فليت رجالا فيك قد نلدوا دمي  
ومثوا بقتلى - يابسين - لقون  
إذا ما رأت طالما من ثنية  
يقولون من هذا ؟ وقد عرفون  
يقولون لي : أهلا وسهلا ومرحبا  
ولو ظفروا بي غافلا قتلون  
«جبل بن معمر العذري»

١ في الأبيات التي جعلناها واجهة للموضوع تظهر صورة الفارس النبيل ، الذي تقوم فروسيته على السمو الخلقى والسجايا الحميدة ؛ فهي فروسية روحية ميدانها الحياة قبل أن تكون فروسية مادية ميدانها القتال ؛ أما عدتها فالعفة والترفع عن الصغار وأخذ النفس بضوابط الخلق الرفيع ، قبل أن تعتد ما تتطلبه فروسية المادة من تصبر على الأذى الجسدي ، والجرأة التي تضمن النصر أو تهدف إليه بأي سبيل ، حتى بالغيلة كما يفعل اللصوص . فالفروسية العذرية إذن فروسية أخلاق لا فروسية عملية ، أو هي مثالية السلوك المترفع عن الدنيا ، تقوم على أسمى المشاعر الروحية : «الحب» ، وأسمى الضوابط السلوكية : «العفة» .

فصورة الفارس في أبيات جبل صورة النبيل المترفع دون ادعاء ، العاشق الذي يتعفف عن الانحدار إلى حمأة التفاق كما يفعل خصومه :

يقولون لي أهلا وسهلا ومرحبا ولو ظفروا بي غافلا قتلون  
وينزه نفسه عن المخاتلة ، والاحتواء خلف التجاهل الكاذب :

يقولون من هذا ، وقد عرفون

إنه لا ينسب لنفسه صفة ما ، أو فعلا ما ؛ إنما يثبت لنفسه ضد ما يصوره خصومه من صفات ذميمة . فإذا ما تحدث عن نفسه كانت كلماته قليلة ؛ إنها أمنية هيئة ، فليت هؤلاء «الرجال» يواجهونه مباشرة كي يتبين المحق من المبتطل ، والصادق من الكاذب .

القصص العذرى مبالغه وأكثره توثيقا تاريخيا، مثل قصة جميل ابن معمر العذرى وشخصيته وشعره . فما بالنا حين يتعلق الأمر بقصة المجنون العامري ؟ هذا ما يجعلنا نرى أن المحصلة النهائية لمثل هذه الدراسة الشاقة - على فائدتها - تقل كثيرا عما يبذل في سبيلها من عنا . ومع ذلك فقد بذل الدارسون فيها جهودا ضخمة تستحق التنويه ، بغية التحقيق التاريخي ، ابتداء من مقابلة أبي الفرج الأصفهاني بين الأقوال المتضاربة في قصة المجنون ، وانتهاء بدراسة الدكتور عبد الحميد إبراهيم لقصص العشاق الثرية ، مروراً بجهود طه حسين ومعالجته العقلية المنطقية لقصص الغزلين وشعرهم ، وكذلك التوثيق التاريخي المضي الجاد الذي قام به كراتشكوفسكى بصبر وذكاء يدعوان إلى الإعجاب ، والمعالجة الجادة التي قام بها الدكتور محمد غنيمي هلال لقصة المجنون في الأدب العربي القديم ، في فصل من كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» ، ولا نظن أن معالجة جديدة في هذا الاتجاه - في ضوء ما سبق - سوف تخطو بعيداً في نتائجها عما حققه هؤلاء الباحثون .

ومع هذا فسوف يظل أمامنا هذا القصص كله ، حتى ما يمكن القطع بعدم صحته ، وهذا الشعر الكثير ، حتى ما يمكن تأكيد انتحاله ، متطلباً دراسة تكشف عما بداخله من مغزى ، وما أنشئ من أجله من غاية . إن هذا القصص وهذا الشعر يفيضان بما في نفوس منشئي ، ويعبران عن هموم المرحلة التاريخية التي عاشها منشئوه ، إلا أن الاتجاه السابق في الدراسات لم يوف ذلك حقه من البيان . وهذا ما تحاول دراستنا هذه أن تلقى عليه الضوء ماوسعها ذلك .

## ٢

كان طه حسين أول من تبنى من الدارسين إلى الأثر السياسي في نشأة القصص والشعر العذريين ؛ فهو يعلل لانحياز الحواضر إلى الغزل الإباحي أو ما يسميه «غزل المحققين» ، على حين اتجهت البادية إلى هذا الغزل العف الذي تسيطر عليه روح الزهد والتصوف ، بأن السياسة الأموية تجاه الحجاز - حواضره وبواديه - هي السبب الأساسي في ذلك ؛ فقد «أساء خلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب فعاملوها معاملة شديدة قاسية ، وأخذوها بالولان من الحكم لا تخول من العنف»<sup>(١)</sup> . لذلك تفرغت حواضر الحجاز وبواديه لحمايتها الخاصة ، منصرفة عن الحياة العامة ، تحت وطأة اليأس والحزن . فاما الحواضر الحجازية فكان فيها ثراء ورخاء كبيران ، واليأس والثروة يدفعان إلى الانصراف إلى اللهو والمتعة والإغراق فيها ؛ وأما البوادي

هكذا يصور جميل نفسه مثلاً للعذرى : فارساً نبيلاً ، وعاشقاً عفيفاً .

ومن اليسير معرفة من يقصد إليهم جميل في أبياته ، من خلال ما يروى من وقائع قصته العذرية ، وكذلك نستطيع تحديد أسماء خصوم كل شاعر عاشق من خلال ما يروى من قصص عنه ؛ فقد استفادت هذه الأخبار وانتشرت ، وكثرت المؤلفات التي قامت تحصى هذا القصص وتروى شعره ، وتشواه بالدراسة والتنمحيص قديماً وحديثاً<sup>(٢)</sup> . ولكن إلى أي مدى يمكن الاعتماد على هذه الأخبار ؟ وإلى قدر في هذا القصص يصدقه الواقع ؟ هذه - في الحقيقة - هي المشكلة الأساسية التي ينبغي الترتيب أمامها بالدراسة .

لقد طرح الدارسون القدماء هذه المشكلة للبحث ؛ فأبو الفرج الأصفهاني في معالجه لقصة مجنون بني عامر الذي عرف باسم «مجنون ليلى» يبدى تشككه في وجود قيس أساما ، ويورد أقوال العلماء في ذلك ، كالأصمعي والجاحظ ، إلا أنه لا يستطيع حسم هذا الأمر ، كما أن العلماء الذين أورد آراءهم لم يفعلوا ذلك ، وظلت القضية مطروحة للمناقشة حتى عصرنا الحديث ، إلا أن البحث فيها لم يتقدم كثيراً عما كان عليه أبو الفرج ؛ فإمام طه حسين في إنكاره لوجود المجنون يقف كراتشكوفسكى مبنياً الشخصية التاريخية لقيس ومعشوقته ليلى ، دون أن يستطيع واحد منهما ادعاء أن كلمته هي الفصل القضية .

إن نتيجة البحث التاريخي المضي حول هذه الشخصية أو تلك من شخصيات القصص العذري أو الشعراء العذريين قد لا تستحق كل هذا العناء ، لأنها تستغرق في النهاية إما عن إثبات هذا الحدث أو ذلك في القصة ، وإثبات وجود هذه الشخصية أو تلك من الشخصيات ، وإما إلى نفي كل ذلك . ومع هذا تبقى المشكلة قائمة كما هي ؛ سوف يظل لدينا قصص وشعر ينحوان منحنى محدداً ، لا بد له من تفسير وتعليل ودراسة .

لنقل إن بعض هذه الأحداث صحيح ، وبعضها مكروب ومغترع ؛ ولنقل إن بعض هذا القصص قد حدث في الواقع وبعضه قد لفته الرواة<sup>(٣)</sup> . ولنقل أخيراً إن بعض الشعر الذي وصل إلينا صحيح النسبة وبعضه متزيد ومنحول<sup>(٤)</sup> ؛ فسوف يظل السؤال قائماً بعينه : لماذا حدث ذلك ؟ وكيف حدث ؟

بمعنى آخر يمكننا القول إن لدينا في هذا الركام الكثير من القصص والشعر أحداثاً كثيرة يمكن الثبت أو القطع بعدم وقوعها ؛ وشعراً كثيراً يمكن القطع بانتحاله ؛ كما أن لدينا أحداثاً تحتل النفي والإثبات ، وشعراً يحتمل فيه الانتحال وصحة النسبة ؛ وكل ذلك يمكن للدراسة أن تخرج به حتى في أقل

عن المشاركة في الحياة العامة للدولة ، وانكفأوا على حياتهم الخاصة ، كانت الوفرة المادية منزلتهم إلى الشهوات العامة التي يعبر عنها ابن أبي ربيعة والأحوص والعرجى تعبيرا يتدرج في الإباحية مع مضى الزمن . أما البوادي الحجازية التي كفت أيديها كذلك ، فلم يكن لديها وفرة المادة ، بل لقد تدرجت إلى الشظف حين اضطرب نظام العطاء ، ثم حين كلب عليهم عُمَالُ الزكاة يهبون ما لديهم ، فغزوا إلى الخلفاء بشكوكهم ، ولم يُستجَب لهم ، فخرج شباههم إما في انتفاضات العلويين وثورات الخوارج ، وإما فرادى يقطعون السبيل ويصعلكون . ولما كانت هذه التحركات عذبة الجدوى في دفع الأذى ، انكفأت البادية على ذاتها ، وانطوت على آلامها ، فصدرت عنها الأحزان في هذا القالب الفني من قصص وشعر عذرين .

ويتقدم الدكتور عبد القادر القط خطوة أخرى في رسده لطبيعة الظاهرة فيقول : « ولا نكاد نجد ظلا للحياة والمجتمع في شعر هؤلاء الشعراء إلا بمتقار ما يوحي بالخصومة العامة الدائرة بينهم وبين تقاليد ذلك المجتمع »<sup>(٩)</sup> . ولعل مالا حظه طه حسين من خصومة ضد المجتمع ، يتكاملان معا في تحليل أسباب الظاهرة العذرية ، وبيان أساس نشأتها واتجاه تعبيرها .

أما عن تشخيص الظاهرة ، وتحديد طبيعتها فسوف نجد طه حسين والدكتور القط يلتقيان ويتكاملان مرة ثانية . يقول طه حسين : « وأزعم أن قيس بن الملوح خاصة إنما هو شخص من هؤلاء الأشخاص الخياليين الذين تحترعهم الشعوب لتمثيل فكرة خاصة أو نحو خاص من أنحاء الحياة »<sup>(١٠)</sup> . ويقول الدكتور القط : « وقد اقتبسنا تلك الروايات لما تحملها من طبيعة الماثور الشعبي ، الذي لا يكون - في الأغلب - إلا حين تتجاوز القصة نطاق الوجود الفردي ، ويشعر أبناء العصر أنها تعبر عن إحساس عام بوجه من وجوه الحياة والمجتمع ، فيضيفون إليها من خيالهم ما يشاؤون »<sup>(١١)</sup> .

ولا يفتق الباحثان الكيران وخدمهما في هذا الاتجاه ، فلدى الدكتور محمد غنيمي هلال توجيه قريب من ذلك<sup>(١٢)</sup> ، إذ يرى في الغزل العذري جنسا أدبيا متميزا ، كما يرى تقارب الحب العذري والحب الصوفي : « فإ الحب الصوفي إلا حب عذري تطور تحت تأثير عوامل دينية وفلسفية - ومع أن الدكتور غنيمي هلال يفصل بين طبيعة العاشق في القصة العذرية وطبيعتها في الصوفية - وهو الأمر الذي نخالف فيه - فإنه يرصد أن شخصية قيس الصوفية أصبحت قلبا مرنا للأداء الفلسفية الصوفية . ولو أن الباحث لم يفصل بين ما سبق أن وحد بينهما لا استطاع أن يضع يد على طبيعة شخصية العاشق العذري التي لا تختلف كثيرا عن طبيعة الصوفي .

فكان فيها الفقر الشديد ؛ والبأس والفقر يدفعان إلى الزهد والتصوف ، خصوصا مع تأثر أهلها بالإسلام والقرآن .

ولعل هذا التفسير أقرب إلى الحقيقة من غيره من التعليقات التي جادت من بعد ، فالدكتور شكري فيصل يقصر نشأة الغزل العذري على العامل الديني وحده حين يقول : « والأمر مع ذلك يبدو بسيطا ، فهذا الغزل يجب أن يكون أثرا لتربية جيل جديد تربية صادقة صارمة ؛ هذا من نحو ؛ ويجب أن يكون أثرا لنوع من الحياة الاجتماعية تعرف الاستقرار وتساعد عليه ، من نحو آخر ؛ وكلا الأمرين لم يتوفرا معا إلا في عصر بني أمية . . . ففي العصر الأموي كانت اكتملت نشأة الجيل الذي ملازمت التربية الإسلامية أعماقه . . الخ الخ »<sup>(١٣)</sup> .

ونحن لا ننفي تأثير العامل الديني في القصص العذري ، إلا أننا لا نبلغ به مرتبة أن يكون العامل الوحيد في نشأتها ، فضلا عن أن يكون العامل الأساسي في هذه النشأة . إن العامل الديني قد ظهر في تلوين التعبير في القصص والشعر العذريين بلون إسلامي ، إلا أن سبب نشأة هذا القصص والشعر كان سياسيا في أساسه ، اجتماعيا في المقام الثاني .

إن تحليل الدكتور شكري فيصل لا يصدق إلا على شعر الفقهاء فحسب ، كعروة بن أذينة ، ويحيى بن مالك المدنيين ، وعبد الرحمن القس عابد مكة ، وهو لا يمثل هذه الظاهرة التي نشأت في البادية الحجازية .

أما شعر المدينة ومكة فكان شعرا إباحيا يصل أحيانا إلى درجة الانحلال ؛ فكيف يحدث هذا في مهاد الدين ومرايع طفولته ؟ وهل كانت البادية أقرب إلى روح الإسلام وتعاليمه من المهاد الذي شهد الدعوة وأزهره ؟

إن البادية لم يعيش فيها فقهاء مثل مالك بن أنس ، وسعيد بن المسيب ، وعبيد الله بن عتبة بن مسعود ، وعروة بن أذينة ، وعطاء بن رباح ، وأبي السائب المخزومي ، وعبد الرحمن بن أبي عمارة الجشمي المعروف بالنس ، وغيرهم من الصلحاء ، من أبناء الصحابة والتابعين ، والبادية هي التي نزل في أهلها قوله تعالى : « الأعراب أشد كفرا ونفاقا وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله ، والله عليم حكيم »<sup>(١٤)</sup> . فلو أن الأمر أمر تأثير ديني وحسب لكانت حواضر الحجاز أخلق بالغزل العذري ، وكانت البادية أجدر بالإباحية ، وبخاصة أن تساهل البادية في الفرائض وعلى رأسها الصوم مما تتندر به كتب القدماء التي تروى نوادر الأعراب<sup>(١٥)</sup> .

ليست القضية في أساسها إذن قضية تدنٍ أو إباحية ، وإنما هي قضية التعبير بالوسيلة المتاحة ؛ فحين كفت يد أهل الحواضر

وبهذا المفهوم سوف نتجه بالتحليل للقصة العذرية ، وتفسير ما تتضمنه من شعر يحاول الاستعلاء على ما في الواقع من فساد .

### ٣

إن قصص العشق العذري في العصر الأموي تمتد جذوره موعلة في القدم إلى حيث المأثور الأسطوري والشعبي في عصور ما قبل الإسلام . وقد حافظ هذا القصص على عناصر كثيرة من ميراثه القديم ، مطورا بعضها ، ومضيفا إليها عناصر أخرى فرضتها الظروف الجديدة .

ففي الميراث الأسطوري القديم نجد أسطورتين تفسيريتين تتعلقان بالثريا ، كانتا معا من جذور القصص العذري . تروى الأولى أن «الدبران» قد عشق الثريا فذهب يخطبها من أبيها «القمرة» ، إلا أنها قالت : ماذا أصنع بهذا السبوت الذي لآمال له ؟ فذهب الدبران يطلب الثروة ، ومالبت أن جمع ما أراد ، وعاد إلى الثريا بقود قطعيا من النجوم أمامه يسمونها «القلاص» ، فهي الإبل التي يقدمها مهرًا لحبيبته ، وهو يدور خلف الثريا بقلاصه هذه ، لذلك يسمونه التابع ، أو حادي النجم . أما الأسطورة الثانية فتكمل الأسطورة الأولى ، حيث تروى أن «سهيل» اليماني هو الذي تزوج الثريا ، وكان عشاقا غنيا ، في غيبة الدبران . وبأى المأثور الشعبي في قصص العشق الجاهلي ، ترديدا لهذه العناصر ، لا يخل بها إلا في حدود ضيقة . فعترة العيسى يعشق عبلة ويغالي أبوها في المهر ، إلا أن البطل شبه الأسطوري يستطيع أن يحصل على «قلاصه» ويعود ليجد عبلة في انتظاره . فالعنصر الذي يتغير هو نهاية القصة ، وذلك لأن عترة من الأبطال الذين تلحظهم عناية خاصة ، تظلل حياتهم كلها ، وليس عشقهم فحسب . ولكن الحال يختلف في قصة المرقش الأكبر وأساء ؛ فهي تكرر للأسطورتين معا . إنه يجب أساء ، إلا أن أباهما وزوجها من شخص آخر في غياب المرقش . فلما رجع أخبر بذلك ، فخرج يريد «القمرة» .

إن العناصر الأساسية في القصة العذرية الجاهلية عناصر بسيطة هي : العشق ، الخطبة ، الرد ، الرحلة ، الزواج من أجنبي ، استمرار العاشق في عشقه وملاحقته للمحبوبة ؛ هذا هو النمط الذي فرضته الأسطورة وكرته قصة المرقش ، ولم تخالف عنه قصة عترة إلا في تحقيق الزواج ، لشروط خاصة في البطل الموعود ، تقربه من النمط اليوناني «هرقل» ، وليس هنا مجال الإفاضة في ذلك .

وإذا كانت القصة العذرية الأموية تركز في أساسها على المأثور الأسطوري والشعبي القديم ، فإنها تضيف إليه إضافات جديدة

وإلى جانب أولئك يقف الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، حيث يرى : « أن شعر الغزل ليس سوى ظاهرة فنية ، بمعنى أننا لا نعد تعبيراً عن مزاج خاص بطلاقة بعينها من الشعراء ، بقدر ما نعد رمزا موضوعيا عن مزاج عام »<sup>(١٣)</sup> .

وفي ضوء هذه الدراسات السابقة نستطيع أن نشخص هذه الظاهرة التي انتشرت أوسع انتشار في بادية الحجاز في العصر الأموي على أنها تعبير عن وجهة نظر البادية فيما تحرمه الدولة من ظروف تاريخية ، وإفضاء بأراء أهل البادية في السلوك السياسي الذي يسلكه حكامهم .

ولما كان التعبير المباشر محظورا فقد لجأت البادية إلى هذا القالب الفني الذي وجدت هيكله العام في التراث الذي توارثه أهلها عن الأسلاف ، ونعني به التراث الأسطوري والمأثور الشعبي السائد قبل الإسلام ؛ نحن إذن بليزاء قصص شعبي يحمل السمات التي تميز كل فولكلور ، وأهمها أنه قصص مجهول المؤلف ، وأنه يسر حسب أشكال نمطية تتكرر « مويغاتها » من قصة إلى أخرى ، على نحو يجعل القصة العذرية « تيمة » محددة لها عناصرها المعروفة ، حتى إذا جأت إلى المغايرة أحيانا والتحوير أحيانا أخرى .

ولا يتناقض هذا مع معرفتنا أن هذا القصص كان مكتوبا في فترة مبكرة من العصر العباسي . يروي كراتشكوفسكي قول دجيل الخزازي : « كان بالكوفة رجل من بني أسد فأحب فتاة من أهل الكوفة واشتهر أمرها ، ثم قال فيها الشعر ، وقد ذكر بعض أهل الكوفة أنه مات من حبها ، ونسبوا إليه أنه وضع كتابا بذلك ككتاب جميل وبشينة ، وعروة وعفراء وكثير وعزة »<sup>(١٤)</sup> .

فندوين هذا القصص لا يعني أن ملونه هم مؤلفوه ، بل لا يخرج الأمر عن كون هذا التدوين تجميعا لهذا القصص من أفواه رواته من البدو ، كما فعل أبو بكر الوالي في جمعه لقصة المجنون في كتاب « حكاية قصة المجنون » ، أو ما فعله يوسف بن الحسن البردي الدمعني في كتابه « نزهة المسامر في ذكر بعض أخبار مجنون بني عامر » ، فهذه المدونات أقرب إلى طبيعة ما يقوم به جامعو التراث الشعبي في أيامنا .

القصة العذرية وما فيها من الشعر العذري قصة شعبية مجهولة المؤلف إذن ، تعتمد على عناصر قليلة من الواقع ، إلى جانب العناصر التي تختبرها ، فتخضع العناصر الواقعية لسياق « النمط » الذي تسير عليه<sup>(١٥)</sup> . وهي تعبر عن خلال القالب الفني تعبيراً رمزياً لا يجري من حولها ، وما تعانیه الجماعة من هموم ، وما تربيته من آمال .



ومتعددة ، تحول به عن بساطته القديمة إلى تعبير أكثر تعقيدا بحيث يتضمن وجهة نظر في مسيرة الحياة ، وطبيعة مآلها . الناس في هذه الحياة . ولقد اعتمد هذا الخيال الشعبي في تعبيره عن وجهة نظر أهل البادية في الحياة ، ومسيرة المجتمع ، على التلميح لا التصريح ، فكان ما يمكن أن نسميه بالرمز العذري ، الذي يسقط المؤلفون المجهولون والرواة ، أو لنقل يسقط «الشعب البدوي» الفقير من خلال رؤيته إلى ما يعيب الحياة ومسيرة المجتمع من مظالم . لذلك فنحن نستطيع أن نقرر أن الاتجاه الذي سلكته قصة الغزل العذري هو اتجاه من الاتجاهات المعبرة عن «سوء التكيف» أو «رفض الواقع» حتى لو كان هذا الرفض سلبيا انزياحيا : فلم تكن خصومة هؤلاء الشعراء موجّهة فحسب ضد «تقاليد المجتمع» ، كما يرى الدكتور عبد القادر القبط ، بل إن هذه الخصومة وهذا الرفض يتوجهان ضد ما يمارس في المجتمع من ظلم لم يكن مازعمته بعض روايات هذا القصص سوى رمز له .

لقد زاد النمط الأموي عناصر متعددة على عناصر النمط الجاهلي . ومن خلال رصد هذه العناصر يمكننا تحليل اتجاه هذا القصص ، والتدليل على صحة ماذهب إليه . فنحن نرى في النمط الأموي هذه العناصر :

١ - العاشق والمعشوق دائما غاية في الصباحة والجمال ، باستثناء «كثير عزة» .

٢ - القرابة في النشأة أو الدم :

(أ) بعض روايات قصة المجنون :

تحلقت ليل وهى بعد صغيرة

ولم يبد للأنراب من ثديها حجم

صغيرين ، نرعى البهم ، يا ليت أنا  
إلى الآن لم تكبر ولم تكبر البهم<sup>(١٧)</sup>

وقوله :

ألا أيها القلب الذى لج هائلا

بليل وليدا لم تقطع ثنائمه

أفنى قد أفانى العاشقون وقد آتى  
لخالك أن تلقى طبيبنا ثلاثمه<sup>(١٨)</sup>

(ب) عروة وعفراء : ابنا عم<sup>(١٩)</sup> .

(ج) الصمة وريا : ابنا عم ، قشيران تغليبان .

(د) عامر بن سعيد بن راشد وجيلة بنت وائلة بن راشد طائيان ، ولدا في ليلة واحدة .

(هـ) مالك وجنوب : جعديان .

(و) كعب وميلاء الطائيان .

(ز) وضاح اليمن وأم البتين : نشأ معها صغيرين .

٣ - العشق العف العنيف .

٤ - الخطبة ، وردها :

إما لذيق الشعر كما نرى في حالة المجنون .

وإما المغلاة في المهر كما نراها في الحالات التالية :

(أ) عروة وعفراء .

(ب) عتبة بن الحباب وصاحبته ريا<sup>(٢٠)</sup> .

(ج) عامر بن سعيد بن راشد الطائي وصاحبته جيلة .

(د) الصمة القشيري وصاحبته ريا .

٥ - الرحلة :

إما لجمع المهر كما نراها في قصص عروة صاحب عفراء ؛ وفي غياب المحب تتزوج المحبوبة .

وإما الارتحال بعد زواجها ، كما نرى في قصص :

(أ) جميل بثينة ، ورحلته إلى مصر .

(ب) كعب وميلاء ، وغروبه إلى الشام .

(ج) توبة بن الحميم صاحب ليل الأخييلة ، وارتحاله الدائم في الغارات .

(د) قيس صاحب لبي ، ورحلته إلى المدينة بعد زواجها .

(هـ) المجنون ، ورحلته أهله به إلى الكعبة .

٦ - موقف الأمويين :

(أ) الوالى الأموي يهدم العاشق :

كما في قصص جميل ، والمجنون ، وقيس بن ذريح .

(ب) الحجاج يغتصب جارية من صاحبها المشغوف بها ويهدىها لعبد الملك فينتحرن أمام الخليفة<sup>(٢١)</sup> .

(ج) معاوية يسعى في طلاق امرأة عبد الله بن سلام القرشي التي أحبها ابنه يزيد<sup>(٢٢)</sup> .

(د) مروان بن الحكم يغتصب زوجة أعرابي ، وعندما يشكوه لمعاوية ، تحدث معاوية نفسه باغتصابها لنفسه كذلك<sup>(٢٣)</sup> .

(هـ) يزيد يجتال حتى يسلب عبد الله بن جعفر جارية يجها<sup>(٢٤)</sup> .

## ٧ موقف الشريف الهاشمي :

- ( ز ) يموت كثير فور علمه بأنه قد صلى على عزة وواراها دون أن يعلم بأنها هي<sup>(٣١)</sup> .  
( ح ) مات ابن ذريح بعيد لبني ودفن في قبر مجاور لقبرها .  
( ط ) ماتت عفراء فوق قبر عروة وهي تندب ، ودفنت في قبر مجاور له .  
( ي ) وجدت أم البنين ميتة فوق المكان الذي دفن فيه الوضاح .  
( ك ) حتى ليل الأخيلية التي عاشت بعد توبة ، فتفتل القصة حادثاً تموت فيه إلى جوار قبره لتدفن قريبة منه .

## ١٠ - شجرة العاشقين :

- ( أ ) يخرج من قبر عروة ساق شجرة ، ومن قبر عفراء مثله ، حتى إذا صارا قدر قامة الإنسان اعتقنا . فكانت الناس تراهما ولا يعرفون أى ضرب من النبات هما .  
( ب ) خرجت شجرة من قبر عروة وريا ، عليها ألوان من الورق ، سماها الناس شجرة العريسين .  
هكذا تحتفظ القصة الأموية بعناصر القصة الجاهلية تقريبا ، إلا أنها تزيد عليها زيادات تبعد بها عن اتجاه الأصل الجاهلي ، وتبيل بها نحو التعبير الرمزي من الرؤية السياسية التي يقف أهل البادية على أساسها موقف العداء من الدولة الأموية .

## ٤

إن العناصر الأساسية التي تتكرر في حكايات الشعراء العذريين تنفق في معظم الحالات ؛ فالشاعر ينشأ مثله في ذلك مثل غيره من فتيان البادية ، وكذلك فثاته ، وقد ينشأن معا كما في حالة عروة بن حزام ، وبعض روايات قصة قيس بن الملوخ ، حين يشب الحب بينهما وتنعتقد أواصره . ثم تبدأ عوامل التفريق بينهما متمثلة في التقاليد القبلية أول الأمر ؛ فالتقاليد تمنع زواج الشاعر من أشتبه عنه حبها إيها ، وقال الشعر في التشبيب بها . ولكن الذي يحدث أن هذا المنع لا يصرف الشاب عن حبه لفتاته ، ولا يؤيسه منها ، بل إنه ليذكرى ضرام العواطف الشبوبة ففضيف شعرا يتناقله الركبان ويشيع في البادية ، حتى لا يجد أهل الفتاة بدا من اللجوء إلى وإلى المنطقة - وهو نائب الأمويين في الحكم - ليبيح لهم قتل الشاعر الذي تمادى في التشهير بابتهمم وفضحها في القبائل . ويصدر الحكم القاضي بمنحهم الحق في قتل الشاعر . وهنا يتدخل عامل الخير للتوفيق مَثَلاً في أحد الأشراف من أبناء هاشم ، وغالباً ما يكون من نسل الإمام علي ابن أبي طالب على وجه الخصوص ، فيحاول هذا الشريف

( أ ) الرسول ﷺ يعنف سرية قتلت عبد الله بن علقمة صاحب حبيش<sup>(٣٢)</sup> ، في أول الإسلام .

( ب ) الحسين يسمى في خطبة لبني لقيس بن ذريح ، ويهرها من ماله ، ثم يسعى في ردها إليه بعد طلاقها<sup>(٣٣)</sup> ، ويمشي حافيا في القيط ليوافق أبو قيس على الزواج .

( جـ ) الحسين يتزوج المرأة التي سعى معاوية في طلاقها ليتزوجها يزيد ، ثم يحفظها حتى يعود زوجها فيردها عليه<sup>(٣٤)</sup> .

( د ) ابن جعفر يهب إحدى جواريه لرجل عشقها<sup>(٣٥)</sup> .

## ٨ - جنون العاشق :

أما جنون العاشق وعرض موته فلا نراه إلا عنصرا أقحم متأخرا ، فصار دخيلا على القصة النمطية ، على الرغم من كونه أشهر عناصرها . فلم نره إلا في قصص المجنون وقيس بن ذريح ، وعروة النهدي صاحب عفراء ، وقصص ما يشيع في القصة النمطية هو المرض المبرح ، المشفى بصاحبه على الموت من كتمان أمر هواه . ولكن شكل التطور الأخير لهذا القصص يحدد هذا المرض بالجنون ، ويكون هذا المرض - باتجاه الانفصال الجذاني عن الواقع الظالم - هو المعبر الذي ستخذه القصة العذرية وصولاً إلى النمط الصوفي ، تشخيصاً لحالة «الغلب» التي تنتاب المتصوفة ، «عقلاء المجانين» .

## ٩ - النهاية المأساوية :

موت العاشقين<sup>(٣٦)</sup> أحدهما إثر الآخر ، ودفنها معا أو متجاورين :

( أ ) في بعض الروايات : تظل بثينة تردد :

سواء علينا يا جميل بن معمر  
إذا مت ، بأساء الحياة وليسها  
« فلم يسمع منها غيره حتى مات »<sup>(٣٧)</sup> .

( ب ) في بعض الروايات تموت ليل فيموت المجنون على إثرها .

( جـ ) تموت حبيش بجوار جثة عبد الله بن علقمة .

( د ) تموت جنوب حين يبلغها نعي مالك .

( هـ ) تموت جميلة إلى جوار عامر بن سعيد قبل دفن جثمانه وتدفن في قبره .

( و ) تشهد ريا مصرع عتبة بن الحبيب فتموت ، وتوارى مع في حفرة واحدة .

القصة صراحة بهم فقد كان هذا التنديد السلي هو الانتقام المتاح والمأمون في عواقبه أمام هؤلاء المحرومين ؛ ولذلك فإشاعة هذا التشدد تدلّو لنا إعلانا من أهل البادية لاستغلالهم على أهل الحضر ، وتعبيرا عن سخريتهم من الحكام الذين يسوسونهم العسف ، في حين أنهم يتركون بناتهم يعشن عيشا تنتشر قصصه الماجنة في أرجاء الدولة ؛ بل إن هذا الإعلان يأخذ صورة أوضح وأصرح في قصة « وضاح اليم » المشهورة ، التي تدور بعض حوادثها في قصر الخليفة نفسه في دمشق ، حيث يلتقي الشاعر بمعشوقته التي صارت زوجا لهذا الحاكم المتسلط الغشوم ، الذي يغفل عن صيانة حرمه .

كذلك فإن القصة تشير إلى لجوء أهل الفتاة للوالى الأسوى فيبنيح لهم دم الشاعر ، على حين يقوم أحد أشرف بني هشام بمحاولة جمع شمل الحبيبين بشكل يضمن لأهل الفتاة صيانة سمعتهم وشرفهم ، ويحق للعاشقين العفيفين اللقاء الذى يحله الدين والمجتمع ، وفى هذا إشارة واضحة لرفض أهل البادية لحكم الأمويين الجائر ، الذى يحلّ الدماء لأهوى الأسباب ، وتعلقهم ببني هاشم ، وتمنيتهم لقيام دولتهم العادلة التى تقوم على أساس من إنسانية الإسلام ورحمته . ولما كان الواقع صاروا ، ولا يدع المجال لأى أمل في قيام العدل ، فإن المنطق يقرض أن تنسج القصة إلى هذه النهاية التمسّة الحزينة ، فلا يلتقى الشاعر بمحبوبته إلا في الموت ، ومادام العدل بعيدا عن الأرض فلا أمل إذن إلا في العدل الأخرى تعويضا عن الظلم الدنيوى .

إن البادية بإضافتها موقف الأمويين من العاشق العذرى ، وموقف الهاشميين منه إلى العناصر المتوارثة في القصة المنطقية إنما تعبر عن وجهة نظرها في الصراع السياسى الدائر بين البيت الأموى المالك ، والبيت الهاشمى المطالب بالخلافة . وتدلى برأيها في أحقية الهاشميين بما يطالبون به ؛ لأنهم يمثلون روح الرحمة والعدل التى جاء بها الإسلام . وهى إنما تردّد في هذا الإطار الفنى الرامز - ما كان يصرح به أهل السياسة آنذاك . فالغزى النهائية للقصة العذرية هو ما تلخصه أبيات الكميت بن زيد الأسدى :

فقل لبني أمية حيث حلوا  
وإن خفت المهند والقطيعا  
أجاع الله من أشبعتموه  
وأشبع من بجوركم أجيعا  
بمرضئ السياسة هاشمى  
يكون خيا لأمته . . ربيعا

كما تعبر عنه أصرح تعبير كلمات سديد مولى بنى هاشم :  
« اللهم قد صار فينا دولة بعد القسمة ، وإمارتنا غلبة بعد

الهاشمى أن يتوسط لدى أهل الفتاة لتزويجها من فتاها ، ويذلّ المهر من ماله الخاص ، ولكن وساطته تخفق لسبب أو لآخر ، ويسارع أهل الفتاة بتزويجها للتخلص من ضغط الشريف الهاشمى ، الذى يجدون حرجا كبيرا في توسطه ، فيزوجون الفتاة من شخص غريب ، يرتحل بها عن موطنها . وعندما يفقد الشاعر كل أمل في فثاته يهيم على وجهه مع الوحوش مجنونا ، أو يسقط مريضا يمرض لا يستطيع الأطباء شفائه ، لأنه مريض نفسى لا عضوى . وسرعان ما يموت الحبيبان ، يتبع أحدهما الآخر ، وبعد أن استحال لغاؤهما في الحياة الدنيا الظلمة يتجاوز قبرهما ، دلالة على لقاءهما في العالم الآخر الذى يسوده العدل والرحمة . حينذاك يدرك الجميع أنهم أخطأوا في حق العاشقين الراحِلين ، ويتمنون لو أنهم لم يفرقوا بينهما .

ومن الواضح أن تنسيق الأحداث بهذه الصورة يفتقر إلى المنطق في كثير من جوانبها ؛ فلم يكن العرب يأنفون من التشبيب المتزن بناتهم على هذه الصورة الانفعالية التى تصورها القصص (٣٧) كما يرى طه حسين وشوقي ضيف ، بل ربما كان الأمر على العكس من ذلك ؛ إذ كانوا يرون تشبيب الشعراء مدعاة لا لشهارة بناتهم . وقصة الأعشى مع الحلق مشهورة في ذلك ، وأكثر منها شهرة موقف معاوية حين سمع تشبيب عبد الرحمن بن حسان بابنته . وكذلك تشبيب عمر بن أبى ربيعة بسكينة بنت الحسين . وحتى لو كان الأمر كذلك فإن المنطق يفرض أن يجذر الشاعر العاشق فلا يذكر في شعره ما يصحح سببا لخرماته . وليس من أهدافنا أن نتصدى لتوثيق هذه الأحداث وبيان حقيقة حدوثها من عدمه ، ولكن حسبنا أن نتعرض لها بالدراسة والتفسير من حيث تعبيرها عن أزمة الحياة البدوية .

فمن الاضطراب الواضح في رسم شخصيات هذه القصص ، وبخاصة « المجنون » ، ومن افتقار هذه القصص إلى منطق الواقع ، ومن ترتيب أحداثها ، يتضح لنا أن هذه القصص تنحومنى شيئا رمزيا ، وتسقط على رؤيتها للواقع إسقاطاتها النفسية الدفينة ، التى تجعل منها وسيلة للاحتواء من الواقع المرفوض ، والهروب إلى عالم الحلم الخيالى الذى يتمنونه .

إن هذا التقليد المخترع الذى تدعيه القصة عن تشدد أهل البادية في حجب بناتهم عن التشبيب لم يكن سوى رد فعل عما شاع في الحواضر من تعرض بنات الأمويين للشعراء الغزلين من أهل الحجاز ليشبوا بهن ؛ فقد شاعت قصص عمر بن أبى ربيعة وغزله في بنات الأمويين وكبراه أهل الحضر ، ولذلك فقد وجدت القصة في اختراع هذا التقليد تنديدا واستعلاء نفسيا ينتقم به أهل البادية المكبوتون الفقراء من أصحاب سلطة القهر الحاكمين ، ومن أهل الحضر المترفين في آن معا ؛ وإذا لم تندد

فيه ذكر ليل منه إلى المجنون العامري ، وما فيه ذكر ليلي إلى قيس ابن ذريح (٣٦) الخ ، كما يروى أبو الفرج الأصفهاني نفسه . وهنا نجد أنفسنا أمام ظاهرة جماعية لافردية ، تنبج عن الضغط والقهر السياسي فصارنا قصصا رمزيا ، ينس عن رأى مكبوت ، وهذا ما يشهد بصحة ماذعننا إليه في الفقرة السابقة ، من أن حالة سوء التكيف في البادية قد وجدت الحل المناسب في هذا الإعلاء السلوكي وهذا التنفيس القولي . ودراسة هذا الشعر تنبئ بوضوح عن ذلك .

يقول قيس بن الملوح المعروف بالمجنون (٣٧)

ألا مالميل لآتري عند مضجعي  
بليل ولا يجرى بذلك طائر  
أزالت عن العهد الذي كان بيننا  
بلى الأثل أم قد غيبتها المقابر  
فوالله ما في القرب لي منك راحة  
ولا البعد يسلي ، ولا أنا صابر  
ووالله ما أدرى بأية حيلة  
وأى مرام أو خطار أخاطر  
وتالله في الدهر في ذات بيننا  
عل لها في كل حال لجائر  
فلو كنت قد أزمعت هجري تبركتي  
جبع القوى والعقل متى وافر  
وقد أصبح الود الذي كان بيننا  
أمانى نفس والمؤمل حائر  
لعمري لقد رقت يا أم مالك  
حياتي ، وسأقتنى إليك المقادر

إن الحاجة التي يعلنها المجنون حاجة غامضة لا ندري هل هي حاجته للزواج من ليل كما يفهم من قوله : «ألا ما ليل لا ترى عند مضجعي بليل» ، أو هي مطلق القرب منها ، أو أن حاجته إليها هي مجرد وجودها المجرد . فقله بعد ذلك : «فوالله ما في القرب لي منك راحة» ينفي أن تكون حاجته إليها مادية كالزواج أو مجرد القرب ؛ إنه هو نفسه لا يدري أى الجوانب يرميه أو تنفى بحاجته ؛ إنه يحس بالحاجة إليها حاجة لا يشبعها القرب أو الزواج أو الوجود ، ولا يدري على أى وجه يمكن أن تكيف هذه الحاجة :

ووالله ما أدرى بأية حيلة  
وأى مرام أو خطار ، أخاطر

هذا هو التسامي بالرغبة والإعلاء السلوكي لها . وهذه هي البذرة الأولى التي تمت بعد ذلك فصارنا الحب الصوفي المطلق ، والتي عبر عنها متصوفة الفرس في قصتهم عن المجنون ؛ إذ

المشورة ، وعهدنا ميراثا بعد الاختيار للأمة ، واشترت المعازف بسهم اليتيم والأرملة ، وحكم في إبطار المسلمين أهل الذمة ، وتولى القيام بأسورهم فاسق كل علة . اللهم وقد استحصد زرع الباطل وبلغ نيبته واستجمع طريده . اللهم فأتج له من الحق يدأ حاصدة تبدد شمله وتفرق تامة ، ليظهر الحق في أحسن صوره وأنم نوره (٣٨) .

وإذا كان أهل السياسة يصرحون بدعوتهم وعقيدتهم مستندين إلى ما لديهم من قوة ، أحيانا ، أو طالبين للشهادة في سبيل ما يؤمنون به أحيانا أخرى ، فإن أهل البادية قد لجأوا إلى التلميح بمعتقدهم في هذا الإطار الفني الذي اخترعوه ، والذي يضمن لهم الأمان من تخالب السلطة . وهكذا سنلاحظ ، أن قدرا كبيرا من التعمية والرميز يشيعان في بعض القصص ، ويمكن تفسير هذه التعمية بأن هذا القصص قد أنشئ في عهود قوة الدولة ويطش الحكام ، كما سنلاحظ أن بعضا آخر يتخفف من هذه القيود ويحيل إلى التصريح أو ما يقرب منه ، وهو ما يمكن تفسيره بشعور أهل البادية بضعف قبضة الدولة وتراخي قوتها . وهذا أول تعبير متكامل بالرمز يظهر في الأدب العربي نتيجة الطغيان السياسي (٣٩) .

٥

يذكر صاحب الأغاني (٤٠) في الفصل الذي أفرده «للمجنون بنى عامر» من اختلاف الرواة حين يتحدثون عن شخص المجنون ونسبه وما أصيب به ، ما يجعل مجال الشك واسعا في ما يروى من قصته ، حتى لقد شك بعض الباحثين في وجوده أصلا ، كما شك فيه أبو الفرج الأصفهاني نفسه . وكما قلنا فإننا لانهتم بتوثيق هذه الروايات ولا البحث في حقيقة وجود المجنون من عدمه ، فكل ما نعتي به هو هذا الشعر المنسوب إلى هذه الفترة الزمنية ، الذي يكون هذه الظاهرة الفردية ، أعني بها ظاهرة الغزل العذري والنمط القصصي الذي ينسج حول هؤلاء الشعراء ؛ فليوجد هؤلاء الشخصيات وجودا ماديا أو ليخترعهم الرواة ولينسقا قولهم القصص كما شاءوا ، فليس هذا مهمنا . وإن شئنا حلا توفيقيا لنقلل إن هذه الشخصيات قد وجدت ولكن الرواة قد تزيدوا في إضافة الأحداث إلى حيواتها . وليس هذا أيضا بالأمر المهم أو الخطير ؛ ولكن المهم والخطير هو شأن هذا الشعر المنسوب إليهم .

لقد صدر هذا الشعر عن البادية ، وعرف فيها ، في الفترة الأموية ، وفيه من السمات ما يقطع بنسبته إلى هذا الزمن . فلنقل إنه نوع من الشعر المجهول قائله ، الذي ينسب الرواة ما

يروون أن ليل أنت يوما إلى المجنون فصرفها عنه قائلا : «اذمعي فقد شغلني حبك عني» .

إن حاجته إليها مبهمه ، يعبر عنها قول جميل في الغرض نفسه (٣٨) :

ولم لأرضى من بشينة بالذنى  
لو أبصره الواسى لقمرت بلابله  
بلا ، وبلا أستطيع ، وبالسنى  
وبالأملى المرجو قد خاب أمله  
وبالنظرة العجلى وبالحول يتقصى  
أواخره لا نلتقى وأوائله

وإذا كان جميل يرضى بلا شيء كما يقول ، فإن المجنون لا يحس بالإشباع حتى في اللقاء والقرب «فوالله ما في القرب لى منك راحة» ، بل هو يحس لوعة دائمة ووجدا مستميرا :  
كان فؤادى فى مغالب طائر  
إذا ذكرت ليل يشد به قبضا  
كان فبحاج الأرض حلقة خاتم  
علّ فى تزداد طولاً ولا عرضاً

فغواؤه دائم الخفق ، والدنيا بتاسعها ورحابها ضيقة عليه أبدا ، لأنه دائما فى حالة نزوع وشوق ، أو فى «حالة حب» إن صح التعبير ، لا يخفف منها قرب ليل ولا يزيدها بعدها اشتعالا ، كأنه قد تعلق لا بليل ، ولكن بهذه الحالة التى يثيرها وجود المحبوبة ، مجرد وجودها ، على ظهر الأرض . وهذه الحال الغريبة هى التى يمكن أن نفهمها من قوله :

أظلم غريب الدار فى أرض عامر  
ألا كل مهجور هناك غريب

فالفريبة لا تعنى عنده مجرد الوجود بعيدا عن أرضه وقومه ، لأنه هنا فى أرض عامر - يعنى بين أهله ، فهو وعامرى - ولكنه مع ذلك يشعر بالفريبة بينهم . ولهذا الفريبة عنده إحساس داخل غير متعلق بالوجود المادى . كذلك فالحب عنده معنى مجرد وإحساس مطلق لا يتعلق بقرب ليل أو بعدها المادى ، بل إنه لا يتعلق بإحسانها أو بإساءتها إليه :

وماذا عسى السواشون أن يتحدثوا  
سبوى أن يقولوا : إني لك عاشق  
نعم - صدق السواشون - أنت حبيبة  
إلى وإن لم تصف منك الخلائق

ومن أجل هذا التعلق المطلق المجرد يقترب الشاعر ، أو هو يهمل إلى حالة توحيد خاص به ، فاسم ليل لا يدل إلا على ليلاه وحدها :

وداع دعا إذ نحن بالخفيف من متى  
فهيج أطراب الفؤاد وما يدرى  
دعا باسم ليل غيرها فكأنما  
أطار بليل طائرا كان فى صدرى  
دعا باسم ليل ضلل الله سعيه  
وليل بأرض منه نازحة قفر  
فليلا هى الدلول الوحيد لاسم ليل ؛ وكل من ينادى بهذا الاسم إنما يقصدها هى . كما أنه يفرض الحماية على الظباء لأنها تشبهها :

أيا شبه ليل لا تراعى فى ندى  
لك اليوم من وحشية لصديق  
ويأشبه ليل لو تلبثت ساعة  
لعل فؤادى من جواه يفنى  
تفر وقد أطلقتها من وثاقها  
فأنت ليل لى لى لى لى لى لى لى

إنه صديق لها ، يضمن لها الأمن والسلامة لأنها شبيهة ليل . وهو من أجل هذا الشبه قد خلصها من الأسر الذى وقعت فيه ؛ وهو يصارحها بأنه إنما خلصها من أسرها وأطلقها من وثاقها لإكرامها لليل . إن ميله إلى التوحيد الشخصى للمحبوبة يفرض عليه إكرام الاسم إذا نوى به ، وإكرام المشابهة له . والغزال يكاد أن يكون ليل بذاتها :

كاد الغزال يكونه  
لولا الشوى ونشوز قرنه

لذلك يعقد الشاعر صلة حميمة بينه وبين الظباء ؛ ففى النص السابق يقوم بإطلاق سراح الغزال الأسير لإكرام ليل ، أما إذا قتل الغزال فلا بد أن يقتصر له ويأخذ بثأره من قاتله ، مقدرا أن هذا ثار خاص به هو :

أبى الله أن تبقى لحى بشاشة  
فصبرا على ما شاءه الله لى صبرا  
رأيت غزالا يرتضى وسط روضة  
فقلت أرى ليل تراءت لنا ظهرا  
فياظى كُلى رغدا هنيئا ، ولا تخف  
فإنك لى جار ، ولا ترهب الدهرا  
فعدى لكم حصن حصين وصارم  
حسام ، إذا أعملته أحسن الهبرا  
فيا راعى لا وذب قد انتحى  
فأعلق فى أحشائه الثاب والظفرا

فيها أيضا كل خصائص هذا اللون من المرويات ؛ فقد تعلق بآبنة عمه عفراء ، وكره أبوها أن يزوجه منها لفقره ، فارتحل ليجمع ثروة تؤهله لتحقيق هذا الأمل ، ولما رجع إلى قبيلته وجد عمه قد زوج عفراء من شخص غني ، فغضب الغنى بالأمراض ، ومنتهى القصة بموتها ودفنها في قبرين متجاورين . ولا يكتفى القاص بذلك بل يقول : قد خرج من القبر ساق شجرة ، ومن هذا ساق شجرة ، حتى إذا صارنا على قدر قامة التقيا فكان الناس يقولون : تآلفا في الحياة وفي الموت ، كأن القاص لا يكتفى بتجاور قبريهما في الدلالة على التقائهما ، بل يؤكد هذا اللقاء بنمو شجرتين من قبريهما ، واعتناق كل واحدة للأخرى ، والأكثر من ذلك أن هاتين الشجرتين كانتا من نوع غريب ، وفيهما المارة ولا يدرون أي ضرب من النبات هما !!

وبما يروى لعروة هذه القصيدة :<sup>(٤١)</sup>

ولئن لتعرفوني لذكريك روعة  
لها بين جلدي والعظام ديب  
وما هو إلا أن أراها فجأة  
فأهت حتى ما أكاد أجيب  
وأصرف عن رأيي الذي كنت أرتسى  
وأنسى الذي أعددت حين تغيب  
ويضمير قلبي عذرها ويعينها  
عليّ ، فمالي في الفؤاد نصيب  
وقد علمت نفسي مكان شفائها  
قريبا وهمل ما لا يتأل قريب  
حلفت برب البراكعين لريهم  
عشوعا وفوق الحالفين رقيب  
لئن كان برد الماء - حران صاديا -  
إلى حبيبها ، إنها لحبيب  
وقلت لعرف اليمامة داوئ  
فلأنك إن أبرأتني لطبيب  
فما ي سقم لا ولا طيف جنة  
ولكن عسى - يا أختي - كذوب  
عشية لا عفراء دان مزارها  
فترجي ، ولا عفراء منك قريب  
فلست برائي الشمس إلا ذكرتها  
ولا البدر إلا قلت سوف تشوب  
عشية لا خلفي مفرد ولا الهوى  
قريب ولا وجدني كورجد غريب  
فواكبدا أمست رفاتنا كأنما  
يلدعها بالجمر كف طبيب

فصوقت سهمي في كتوم غمزتها  
فخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا  
فأذهب غيظي قتله وشفى جوى  
بصدرى ، إن الحر قد يدرك الوترا

إن لأصحاب اتجاه التفسير النفسي<sup>(٣٩)</sup> مجالا واسعا في الحديث عند تحليل النص ؛ فهذه الأبيات نموذج كامل حقا للحلم أو للإسقاط ، إذ إن المجنون يدل ليل والغزال أحدهما من الآخر ، ويضع الذئب مكان (ورد) الذي زوجته ليل قسرا . وما قتله للذئب إلا رغبة مكبوتة في أن يقتل غريمه البشري ، وقد وجدت هذه الرغبة تنفيسها المشروع في قتل الذئب الذي افترس الغزال كما افترس ورد ليل ؛ فهو يستحق القتل من وجهة نظر المجنون ولكنه لا يستطيع ذلك ، فكان قتل الذئب انتقاما في عقله الباطن . وهذا التفسير منطقي وصحيح ؛ فالمجنون يربط مأساة الغزال بمأساة الشخصية وفصيرا على ما شاء الله له ؛ ويربط الغزال بليلي بوضوح : « رأيت غزالا .. فقلت أرى ليل ، كما أنه يجعل من قتله الذئب إدراكا لثأره : « إن الحر قد يدرك الوترا » . كل ذلك صحيح إذا نحن سلمنا بحقيقة هذا القصص الذي يرويهِ الرواة ، وإذا نحن سلمنا بحقيقة وجود شخص المجنون على ما يرويهِ الرواة أيضا . ولكننا كما سبق قد لا نسلم بذلك ، ولنا أول من شك في وجود المجنون ، ولنا أول من أنكر أن يكون هذا الفيض من القصص صحيحا في معظمه . ولذلك ينهار هذا التفسير النفسي من أساسه<sup>\*</sup> لأنه يقوم على هذين الافتراضين : وجود المجنون ، وصحة القصص المروى عنه ، وقد شك فيها الباحثون بدءا من أبي الفرج الأصفهاني حتى الدكتور طه حسين .

لقد رأينا أن أمثال هذه الأحداث والشخصيات والأشعار كانت مادة سمر وقصصا شعبيا يتزايد فيه كل قاص بحسب ظروفه وقدره خياله ؛ ولذلك فنحن نعددها من قبيل الأدب الشعبي مجهول المؤلف ، ومن ثم فهي لا ترتبط بشخص واحد يمكن تحليلها وفهمها بالنظر إلى ظروفه التي ترويهما هذه الحكايات ، وإنما هي نتاج حالة عامة من القنوط والرغبة المبهمة في العدالة وإقامة الحق . ومن ثم فإنها قصص وأشعار رامية إلى حالة من القهر والتسلط الوحشي ، والنزوع إلى ما ينبغي أن يكون من إدراك ثأر المظلومين الذين راحوا ضحية هذه السلطة الغاشمة .

٦

ولنتنقل عن المجنون إلى شخصية أخرى من شخصيات هذا القصص العذري ، هي شخصية عروة بن حزام ، التي تتمثل

فالقصة مرفوعة الروى ، أما هذان فمخضوضان . وقد يقول قائل إن الإقواء - وهو اختلاف حركة الروى من الرفع إلى النصب أو الجر - عيب تساهل فيه الناس ووقع فيه كبار الشعراء كالنابغة . وليس الأمر كذلك ؛ فلم يكن الناس يتساهلون في شئ من عيوب الشعر حتى إنهم نهبوا النابغة إلى ذلك كما تروى القصة المشهورة . كما أن بين النابغة وعروة ما يزيد على مائة عام ، وهى تكفى لتخليص الشعر من هذه الهنة الطفيفة ، كذلك فإن الإقواء لا يكون في بيتين متتابعين عادة ؛ وكل هذا يقطع بأن البيتين الأخيرين قد لفظا إلى القصيدة لأن القصص وجدوا معانيها متناسبة ، والجر النفسى السائد فيها واحدا .

ومها يكن من أمر القصيدة التى بين أيدينا تنتمى بوضوح إلى هذا الضرب من الشعر المتعفف الذى يصور علاقة الشغف الروحى ، والتياق العشق المحروم ، على نحو يجعلها نموذجاً مثالياً لهذا النوع من العلاقات . فالشاعر يرتجف كلما برخاطره طيف المحبوبة ، ويذهل عن نفسه وعن العالم إذا رآها فجأة دون أن يعد نفسه لهذا اللقاء ، فينسئ كل ما كان قد تمثل في خاطره من حديث يقوله لها في مثل هذه المناسبة ، ويرى أن كل حديث أقل من قداسة اللقاء ، وهى مهما قست عليه أو ظلمته ، لا تحتاج لأن تبدي عناداً ؛ فقلبه يقبل أعذارها دون أن تبديها ؛ فكان قلبه معاد له ، يعينها دائماً على عاشقها المذلل بجها ، وهذا الحب الرفيع لا يتعلق بقرى أو بعد ، ولا يترتب لقاء ماضى ؛ لأنه في طبيعته لا ماضى . ولهذا فهى في حقيقة الأمر لا « تال » ؛ لأن الذى يمكن أن ينال منها هو المادة ، وهى كما قلنا ليست مرغوبة للمادة ، وإنما معشوقة الروح ، وهذا مالا يمكن نواله :

لقد علمت نفسى مكان شفافها  
قريباً وهل مالا ينال قريب ؟

ولا بأس بعد بيان هذه العلاقة السامية أن يتضمن الشعر ما يسلك صاحبه في سلك العشاق العذريين الشدهاء ، فيذكر ما يعاينه الشاعر من أسقام وجنون ؛ فلا بد أن يكون العاشق العذرى مجنوناً في نهاية الأمر ، حتى تستقيم الأمور للقصص والرواة .

٧

ومن الشعراء الذين اشتبهوا بالغزل العذرى وإن لم تبلغ بهم الروايات مراتبه العالية ، وهى الجنون ، جميل بن معمر المشهور باسم جميل بثينة ، نسبة له إلى حبيبته بثينة ، التى أخلص لها شعره وإن لم يخلص لها حياته . وفي الروايات ما يقربه كثيراً إلى عالم هذه الشخصيات ، من شيوخ الحب إلى الحرمان من الزواج

ونحن نرى في هذه الأبيات كل ما يصدق أحداث القصص المؤلفة في هذا المضمار ؛ فالشاعر يصف ما يقاسمه من حبه المشتعل ، ويصور سمات هذا الحب الذى يقارب مراتب التقديس والإعلاء ، ثم يتحدث عن مرضه واختلاف الناس في تشخيصه . يقول صاحب الخزانة (١) : « ثم أخذه مرض السل حتى لم يبق منه شيئاً فقال قوم : هو مسحور ؛ وقال قوم : به جنة . وكان باليمامة طبيب يقال له سالم ، فصار إليه ومعه أهله ، فجعل يسقيه الدواء فلا ينفعه ، فخرجوا إلى طبيب بحجر فلم ينفع بعلاجه » . وهذه الأحداث إنما أنشئت لتصديق ما جاء في هذا الشعر المنسوب إلى هذه الشخصية من مثل :

وقلت لعراف اليمامة دوان  
فلأنك إن أبرأتنى لطبيب  
فسأى من سقم ولا طيف جنة  
ولكن عمى يسأخى كلوب

ومن مثل :

جعلت لعراف اليمامة حكمه  
وعراف حجر إن هما شفيان  
فما تركا من حيلة يعلمانها  
ولا سقية إلا بها سقيان  
وقالا شفاك الله ! والله مالنا  
بما حملت منك الضلوع يدان

بمعنى أن القصص كانوا يجمعون الشعر المروى وينسقونه ثم ينشئون القصص حوله ليكونوا في النهاية أحداثاً تروى سيرة هؤلاء الشعراء العاشقين . ومن الواضح أن كثيراً من هذا القصص اخترعته غيلة هؤلاء القصص والرواة حتى أصبح فناً قائماً بذاته ، يصلح مادة للسمر والتحديث في المساجد أيضاً . ولقد كان هؤلاء الرواة والقصص يجمعون الشعر المتقارب في المعنى دون التدقيق في فحسه - أحياناً كثيرة - فيلفقون بعضه إلى بعض ، وينسبون بعضه إلى هذا الشاعر وبعضه إلى ذاك ، بحسب ما ينفع من أحداث القصص ؛ بل إنهم كانوا يجمعون المقطعات بعضها إلى بعض ليطولوا مروياتهم ، وكان هذا التجميع يتم أحياناً دون تدقيق ، على نحو ما نرى في القصيدة السابقة لعروة ، حيث لا ينتمى البيتان الأخيران إلى المقطوعة نفسها :

عشية لا خلفى مسفر ولا الهوى  
قريب ولا وجدى كوجد غريب  
فواكبدا أمست رفاتا ، كأنما  
يلدّها بالجمر كف طبيب

وأعرض إذا لاقيت عينا تحافها  
وظاهر ببغض إن ذلك أستر  
فلأنك إن عرضت بي في مقالة  
يزد في الذى قد قلت واش فيكشر  
وينشر سرا في الصديق وغيره  
يعز علينا نشره حين ينشر  
وما زلت في إعمال طرفك نحونا  
إذا جئت حتى كاد حبك يظهر  
لاهل ؛ حتى لاسق كل ناصح  
شفيق له قرى لى وأبصر  
وقطعتى فيك الصديق ملامة  
وإن لأعصى نيلهم حين أزجر  
وما قلت هذا فأعلمن تحنيا  
لمجر ولا هذا بنا عنك يقصر  
ولكننى - أهل فداؤك - أتقى  
عليك عيون الكاشحين وأحذر  
وأخشى بنى عمى عليك ، وإما  
يخاف وينقى عرضه المتفكر  
وقد حدثوا أنا التقينا على هوى  
فكلهم من غلة الغيط موقر  
فقلت لها : يابن أوصيت حافظاً  
وكل امرئ لم يرعه الله معور  
سامع طرى - حين أفاك - غيركم  
لكيبا يروا أن الهوى حيث أنظر  
وأكنى بأسماء سواك وأتقى  
زيارتكم والحب لا يتغير  
فكم قد رأينا واجدا بحبيب  
إذا خاف يبدى بغضه حين يظهر

وهذه القصيدة إحدى القصائد التى اتفقت وزناً وروياً مع  
إحدى قصائد عمر بن أب ربيعة :  
أمن آل نعم أنت غدا فمبكر  
غداة غد أم رائح فمهجـر

ولا يعنينا من سبق صاحبه بقصيدته<sup>(٤٣)</sup> ، ولكن الذى يعنينا  
أن جيلاً يحاول اصطناع أسلوب المحاوره الذى توسع فيه عمر  
ويه عرف ، وإن كان الشاعر العذرى يظل محتفظاً بعذريته  
فلا يميل إلى العبث المكش ، إذ لا يصور فيها صاحبه متهاككة  
متبذلة ، وإما على - على حياء له - تحرس على ألا يبدو منها  
ما يثير الأقاويل ، أو يلفت انتباه الناس إلى ما بينهما من مودة . إن  
جيلاً يحقق في القصيدة ما يرى أن عمر قد أدخل به من تقاليد نبيلة  
في العشق المترفع عن المادّة ؛ فقد نظر إلى محاورات عمر الماجنة

بالمحبوبة وتزويجها من غيره ، ثم الشكوى منه إلى الولاة الذين  
يهلدون دمه . بعد ذلك يرحل الشاعر إلى مصر فراراً من  
المطاردة ، أو هرباً من الحب لاندري ، وقد لا يدري ذلك جميل  
نفسه . ثم يعود لرؤية بنية ، أو يموت في مصر ، على اضطراب  
كثير في هذه الروايات .

ورحلة جميل إلى مصر - دون مبرر قوى - تقودنا إلى عنصر  
آخر من عناصر هذا القصص الغرامى يجب تتبعه في الموروث  
القديم ؛ لأنه قد شاع في مثل هذا القصص أن يغترب المحب  
عن أهله لشقى الأسباب ، ولكن أوضحها أنه يرحل طلباً لمهر  
حبيبه الذى غالى أهلها في تقديره ، نرى ذلك في سيرة عنترة  
وعروة بن حزام ، وقد يرحل عن قومه لأسباب مختلفة ، كما  
حدث للمرقش الأكبر ، وللمجنون الذى هجر قبيلته وهام في  
الصحراء ، وكذلك نرى هذا العنصر في حالة جميل وبنيينة .  
ولهذا العنصر أصوله في التراث الأسطورى والشعبي ؛ إذ هو  
تطوير لرحلة العبور الطوقسية المتوارثة عن العصر الطوطمى .  
يرى الإخباريون أن من قصص العرب القدماء قصة عشق  
« الدبران » للثرى ، ويقولون إن « الدبران » وهو نجم في السماء  
أحب « الثرى » فذهب يخطبها من القمر ، وهو الإله الأب كما  
نعرف « فقاتل الثرى : إنك مبروت لا مال لك . فذهب النجم  
العاشق يجمع مهر الثرى ، لذلك لا يرى الدبران إلا وأمامه  
مجموعة من النجوم يتبع بها الثرى ، فقاتل العرب إنه يسوق نوقاً  
ليدفعها مهرأ لها » .

هذه الأسطورة التفسيرية ترسبت في اللاوعى الجمعى لدى  
العرب فصاغوا قصصهم الغرامى على شاكلتها . وهى تفسر لنا  
تواتر عنصر الرحلة في كل هذا القصص ، ابتداء من عنترة حتى  
جميل بن معمر العذرى . ولكن بينا ينجح عنترة في جمع النوق  
العصافير ويعود فيتزوج من عيلة ، نرى العشاق الأمويين  
لا ينجحون في ذلك ، ودائماً يحدث الفراق بينهم وبين محبياتهم .  
وما ذلك إلا لإحباط إلا الرمز لما في حياتهم من واقع مرفوض .  
فالتحوير في خاتمة الرحلة بالإخفاق إشارة واضحة إلى الظلم  
الذى يعاناه أهل البادية تحت الحكم الأموى المتسلط .

على أية حال قصيدة جميل بنية تقع موقعاً وسطاً بين قصص  
العذريين الخالص وقصص شعراء الغزل الحضري . ولذلك  
فالقصيدية التى بين أيدينا تحمل من سمات شعر العذريين كما  
تتلون بألوان غزل الحواضر ؛ تقول القصيدة<sup>(٤٤)</sup> :

وأخـر عهد لى بها يوم ودعت  
ولاح لها خـد مليح ومـعـجـر  
عـشـية قـالت لا يـضـيـعـن سـرنا  
إذا غـبت عـنا ، وارعـه حين تـدبـر



فأراد أن يرتقي بها إلى حيث يجب أن تكون المحاورة بين عاشقين شرفين لا تتعدى علاقة ما بينها حدود الاحترام والاحتشام . ولقد نجح في ذلك إلى درجة بعيدة .

٨

وإذا كنا نقول إن الأساس الذي بنيت عليه قصص العشاق ، وانتحل من أجلها كثير من الشعر ، ثم نسب إلى هؤلاء العشاق كان المقاومة الوجدانية للتسلط الأموي ، ثم مضى في التطور حتى صار زهداً فحشاً إلهياً ، توسع فيه المتصوفة ، فلأننا نرى في النهاية مساراً لبعض هذا القصص المخترع يبدو أكثر جرأة ووضوحاً في النعي على بنى أمية والتعريض بهم وبما يحدث في قصورهم من مفاسد أخلاقية يتغمس فيها الرجال ولا ينجو منها النساء .

من ذلك اللون نرى قصة «وضاح اليم» ؛ إذ يروى الرواة<sup>(٤)</sup> أنه شاب يمني جميل الصورة ، نشأ مع أم البنين بنت عبد العزيز بن مروان فعشقا وعشقتة . فلما تزوجت الوليد بن عبد الملك والخليفة صار وضاح يطوف بالقصر ليراه ، واحتالت هي حتى أدخلته في صندوق إلى حجرتها فكانت إذا أمنت العيون أخرجه ، وإذا خافت أدخلته الصندوق ، حتى وشى أحد الخدم إلى الخليفة فدخل عليها وطلب أن تهب هذا الصندوق له فلم تستطع مخالفته . وحفر الخليفة حفرة دفن فيها الصندوق ، والخدام الذي وشى بالامر ، حتى يتكتم هذه الفضيحة التي دارت أحداثها في غفلة منه . ولكي تكتمل السمات العذرية للقصة يروون أن أم البنين كانت تأتي إلى مكان دفن الصندوق فتبكي إلى أن وجدت ميتة في المكان ذاته .

تأخذ القصة هذا المسار العذري ، ولكن ما تتضمنه من الشعر لا يتسق وطابعها . ولنتأمل في المقطوعة المشهورة من شعر الوضاح ، أو إن شئت الدقة الشعر المنسوب إلى الوضاح :

قالت : ألا لا تلج دارنا

إن أبانا رجل غائر

قلت : فلان طالب غرة

منه وسيفى صارم بائر

قلت : فلان القصر من دوننا

قلت : فلان فوقه ظاهر

قلت : فلان البحر من دوننا

قلت : فلان سابع ماهر

قلت : فحول إخوة سبعة

قلت : فلان غالب قاهر

قالت : فليث رابض بيننا

قلت : فلان أسد عاقر

قالت : فلان الله من فوقنا

قلت : فربى راحم غافر

قالت : لقد أعبيتنا حجة

فأت إذا ما هجع السامر

فاسقط علينا كسقوط الندى

ليلة لا نأه ولا زاجر

فهذا الشعر لا يصور عاطفة عذرية بل مغامرة عمرية عابثة ؛ يستهين الشاعر فيها بكل العقبات ؛ فهو سوف يتصدى لوالد معشوقته بالسيف ويصارع إخوتها ، ويصرع زوجها واليئ الرابض ، فضلا عن سياحته البحر وتسوره القصر وإنها لراضية بذلك متهتجة . أما حديث الناس فلا يقيم له العاشقان وزنا ، مثلاً رأينا اهتمام بشئة وجمل به ، وخوفها منه . وعندما تصل العاشقة في غائلة تمعيز صاحبها إلى سؤاله ماذا سيفعل في رقابة الله عليها يقول في مجون تبيح إن الله غافر راحم .

لم يكن بين العذريين روية تدعو إلى هذا التعويل السمج على رحمة الله وغفرانه ؛ فهذا من شأن العابثين الماجنين . ولم يكن العذريون يتجشمون كل هذه المغامرات للقرب من محبوباتهم ، بل كثيرا ما صادفنا العشاق العذريين يتجنبون البقاء بالقرب من معشوقاتهم ، عفة وحياء ، أو خوفا من الظنون التي تحرف عن الحقيقة ، ولكننا أمام رجل وامرأة استهانتا بكل شيء . وهذا شأن الغزل اللاهى الذى ساد الحواضر الحجازية ، والذي نرى أهم خصائصه في المحاورة بارزة بروزا متكلفا في القصيدة .

وهكذا تتخذ القصة سلاحا للنيل من أعراض الأمويين ، كما سيتخذ عبيد الله بن قيس الرقيات غزله الصريح سلاحا للغاية نفسها . ولو أننا قارنا بين ما في قصة الوضاح من شعر ، بشعر ابن قيس الرقيات الذى يسميه طه حسين بالغزل المجانى ، لوجدنا شبيها كبيرا بين الهدف الذى يتبعه مخترع القصة وهدف ابن قيس الرقيات في غزله السياسى .

وليست قصة وضاح اليم بالقصة الوحيدة التى تحاول الطعن على الأمويين بشكل مباشر والنيل منهم ؛ فقد روى قصص كثير في هذا الاتجاه يختلف عن طبيعة القصص العذري . فبطل القصة العذرية يوضع في إطار يجعله موضع التعاطف والحب ، لكن عندما يكون البطل أمويا فإنه يصور بصورة زرية تثير النفور والاحتقار .

فيزيد بن عبد الملك ، الخليفة ، بطل قصة عشق عنيفة ، ولكنها تصوره في إطار مزريير الاشتزاز ؛ فهو حين يعشق حباية

الحزين ، المتوارث من عهد قوة السلطة المركزية وإحكام قبضتها . فقد قد : له أن يسير في اتجاه مغاير للمساق الأول الهجائي ؛ إذ تضخمت فيه عناصر الزهد في المادة ، وإعلاء الرغبات الدنيوية ، أملا فيها عند الله في الآخرة ، وكان هو البذرة الأولى والبدائيات الباذية التي ستتحوّل منها القصة العذرية إلى الاتجاه الصوفي فيما بعد<sup>(٤٨)</sup> .

لقد عاشت البادية يائسة ، ولكنها مع ذلك تتعلق بأمل غامض في مجيء المهدي الهاشمي الذي سيملا الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا . حتى إذا أتت دولة بني العباس تفجر الأمل في النفوس ، واستقبلها الناس ولسان حالهم قول الشاعر :

دونكموها يابسي هاشم  
فجددوا من عهدنا المدارس  
فلست من أن تمكسوها إلى  
مهبط عيسى فيكم ، أيسا

إلا أن الزمن يتطاوّل يكشف عن استمرار للسياسة نفسها التي نفعها الناس من بني أمية ، بل بأشد منها وطأة . ويعبر الشاعر عن ذلك في إحساس مريب بخيبة الأمل :

إذا نجح خفنا في زمان عدوكم  
وخفناكم ، إن البلاء لراكد<sup>(٤٩)</sup>

ويصل الناس إلى حالة من اليأس الكامل الأصم ، ومحمل القصة العذرية آثار هذا التحول النفسي في طوابع محددة :

١ - فتحت تأثير الشعور الديني لا يستطيع الناس هجاء بني عم الرسول ؛ ولذلك يذبل المساق الهجائي للقصة العذرية ، بعد محاولات هينة لا تذكر فيها الأسياء صراحة بل يكتفى بقول «وحدث أن بعض ولد العباس» .

٢ - يدخل عنصر «الجنون» إلى الموروث الأموي ويشيع بكثرة في الروايات العباسية للقصة القديم .

٣ - يتحول المساق الثاني «الإعلالي الزاهد» برمته فيصير عشقا لله يغلب عليه طابع «الجنون» ؛ إذ يصير هو السمة العامة للمتصوفة «عقلاء المجانين»<sup>(٥٠)</sup> ؛ تعبيرا صريحا عن الانفصال التام عن قبضة الواقع ، وعن مشاركة المجتمع الذي طبعه الفساد بطابعه . لذلك سوف تشتهر قصة «مجنون ليل» في العصر العباسي<sup>(٥١)</sup> لتحتل مكانة قصة جميل بثينة ، وعروة بن حزام ، وتكون هي العلم المفرد على هذه العلاقة التمسامية ، والقالب الفني الأصيل للتعبير الصوفي .

صحيح أن بعض مرويات هذا الاتجاه قد اتخذت قالباً لإسقاط وجهة نظر سياسية صريحة ، كالذي يرويه صاحب العقد الفريد

يحمل تصريفاً شتوت الدولة من أجلها حتى يعتب عليه بنو أمية ويولمونه لوما قاسيا . وهو يعقد حولها مجالس شرابه ومجونه ، ويغنيه معبد فيحمل وسادة على رأسه وينادي «السك الطرى» ، ويفقر طربا في نسقية أعداء أمام مجلسه وملاها خرا ؛ وتستكمل القصة عناصرها على النمط العذري ، فتموت حباة ، فيرفض يزيد دفنها ثلاثة أيام ، حتى يضح الأمويون من ذلك فيدفنها . ولكنه يعود فينثن قبرها بعد خمسة عشر يوما ، ويقوم على رمتها قبلها ويرثها على الرغم من تنها ؛ ويموت يزيد بعد حباة بأربعين يوما<sup>(٥٢)</sup> .

وقد مرت بنا أخبار عشق يزيد لزوجة عبد الله بن سلام القرشي ، وحيلة معاوية في طلاقها منه ، كما مر شفت معاوية بزوجة الأعراب ومحاولة إغرائها على عدم الرجوع إلى زوجها .

وتحاول القصة العذرية أن تنال من هبة معاوية وأن تطعنه في شرفه ، حين تجعل من أمه هند بنت عتبة شخصية من شخصيات العشق العذري ، معيدة إلى الأذهان قصة طلالها من زوجها الأول بسبب عاشقها ومسافر بن عمرو ، الذي ارتحل إلى النعمان بن المنذر يستعني في مهرها . وفي غيته يتزوجها أبو سفيان فيموت مسافر بن عمرو أسفا عليها حين يعلم خبر زواجها<sup>(٥٣)</sup> .

ويتعدى الأمر خلفاء بني أمية إلى عمالهم ؛ إذ تحاول القصة أن تنال منهم وأن تمنعهم بالعار . من ذلك ما أحاطته القصة بالحجاج بن يوسف الثقفي ، حين لم تره عملا لبطولة حادث من حوادث العشق فالتجعت إلى أمه «فريعة بنت همام» فصورتها في إطار معيب من الصبوة والاختلال ، حين تجعلها مورد المثل «أدنف من المثمنية» . وتفسر المثمنية بـ«الفريعة بنت همام» كانت تحت المغيرة بن شعبة فتزوجها يوسف الثقفي فأولدها الحجاج ، وبها يضرب المثل ، فتقول العرب «أصب من المثمنية ، أو أدنف من المثمنية» ، لأنها تمت خرا تشرها ولقاء مع نصر بن حجاج في شعر مشهور :

هل من سبيل إلى خسر فأشربها  
أو من سبيل إلى نصر بن حجاج

وقد سمع عمر هذه الأمية فنفى نصر بن حجاج إلى البصرة من أجل ذلك . وكان نصر أجل أهل المدينة في زمانه .

وواضح أن القصة تحاول أن تنال من الحجاج عامل الأمويين الطاغية ، كما حاولت أن تنال من قبل من هبة معاوية الداهية . وهكذا يأخذ هذا المساق القصصي وجهة نظر هجائية تنفس به البادية الأموية عن مكبوتات صدورهم ، انتقاما مما ينالها من الأمويين من أذى وعسف . أما المساق الآخر ، الانطوائى

إلا أن السمة الغالبة على المرويات من أخبار الموسوسين كانت سمة الجنون الذى يلغى الواقع ، ويهيم فى عالم الحب الإلهى المنفصل عن المادة وعن مسيرة المجتمع .

وهكذا يتحول أبطال القصص العذرى لدى الصوفية إلى شخصيات تمثلها ميمونة السوداء المجنونة وعليان الكوفى وصالح الموسوس وسعدون واليهول ، الذين تغلب عليهم حالة الوجد والجذب الصوفية ، تطلعا إلى عالم المثال الأعلى ، منفصلة عن مجتمعا ، بل ملغية وجوده إلغاء تاما ، بدلا من الدخول ضده فى خصومة ، كما كان الحال لدى العشاق العذريين .

فى قوله عن صوفى ببغداد فى زمن المهدي ، كان يركب قصبة يومين من كل جمعة : «يومى الإثنين والخميس» ، فيتخلق حوله الناس وصبيان المكاتب ، ويصعدون حيث يقيم مشهدا تمثيليا ، يحاسب فيه الخلفاء السابقين ، فيحكم للأربعة الراشدين بالصلاح ، ويأمر أن يذهبوا بهم إلى أعلى عليين . ثم يأمر أن يوقف معاوية فى صفوف الظلمة ، ويحكم على يزيد بأن يوضع فى الدرك الأسفل من النار . ويلقى بنى أمية واحدا واحدا فى جهنم ، ما عدا عمر بن عبد العزيز . فإذا وصل إلى أبى العباس السفاح ، قال : هل وصلنا إلى بنى العباس ؟ اقلدوا بهم جميعا فى النار (٢٧) .

## الهوامش

(١) هذه الدراسة استعادت وتطويرا لمدارس بين أستاذى الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ويبنى ، أخذت فيها عنه الكثير مما لم يفسنه كتبه ، ومن خلالها فضجت فى ذهنى الرؤية المتكاملة للانتماءات الشعرية فى البادية فى أثناء العصر الأموى ، أما ما تضمنته الكتب فسوف أشير إليه فى مواضعه . وقد رأيت أن أتبه إلى هذا التزاما بالأمانة العلمية ونزاهة البحث .

(٢) على سبيل المثال : قديما : فضلا عن أغاني أبي الفرج الأصفهاني فى كثير من أجزائه راجع : ابن حزم فى : طوق الحمامة فى الألفة والآلاف ، وابن داود الأصفهاني : الزهرة ، وداود الأنطاكي : تزيين الأسواق فى أخبار العشاق ، كذلك فالأشبهى فى المستطرف من كل فن مستطرف يعقد فضلا باسم ابن مات بالحجب (جـ ١٦٧٢) ، والنويرى فى نهاية الأرب يعقد فضلا كذلك بعنوان «من قتلته المشق» (جـ ١٨٤٧) . الخ الخ .  
وحديثا :

الدكتور محمد غنيمى هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية والدكتور عبد الحميد إبراهيم : قصص العشاق الثرية فى العصر الأموى . وأغناطيوس كراتشكوفسكى فى كتابه : دراسات فى تاريخ الأدب العربى يعقد فصلا لتحقيق قصة المجنون ، والدكتور طه حسين يعالج القضية فى تمسك وافر من حديث الأرباء ، والدكتور عبد القادر القبط فى كتابه : فى الشعر الإسلامى والأموى ، والدكتور إبراهيم عبد الرحمن فى : دراسات مقارنة ، والدكتور شكرى فيصل فى : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، والدكتور شوقي صيفى فى : التطور والتجديد فى الشعر الأموى .

(٣) للإضافة فى ذلك راجع :

الدكتور عبد الحميد إبراهيم : قصص العشاق الثرية فى العصر الأموى : دار الفكر الحديث للطباعة والنشر - القاهرة . فى أكثر من موضوع وبخاصة : الفصل الأول من الباب الشأن ص ١٧٢ - ١٩٦ .

(١٩) راجع هذه الشخصيات في تزيين الأسواق (١٢٩، ١٢٧، ١٩٤، ١٥٠، ١٧٠، ٢٨٣، وكثير منها في الأغاني وبهاية الأرب، والمستطرف. كذلك في الشعر والشعراء ترجمت لبعض الشعراء منهم.

(٢٠) نفسه ١٦٤.

(٢١) نفسه ٢٤٠.

(٢٢) شهاب الدين النويري: بهاية الأرب ١٨٠/٩ - نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة. بدون تاريخ.

(٢٣) نفسه ١٥٦/٢ وما بعدها.

(٢٤) تزيين الأسواق ٢٦١.

(٢٥) نفسه ١٥٣.

(٢٦) هذه الرواية في تزيين الأسواق ٨٣ وما بعدها. وفي روايات أخرى نرى أن الذي سعى في ردها هو عبد الله بن جعفر بن أبي طالب، وهو ابن عم الحسين على أية حال.

(٢٧) بهاية الأرب ١٨٠/٩. وما بعدها.

(٢٨) تزيين الأسواق: ٦٦٣. وبهاية الأرب ١٨٨/٢.

(٢٩) راجع هذه التباهيات في بهاية الأرب ج ٢ تحت عنوان: من قتله المثنى من ١٨٤ وما بعدها، وفي المستطرف ١٥٩/٢ وما بعدها. وفي معظم قصص تزيين الأسواق.

(٣٠) تزيين الأسواق ٧٢ - ٧٣.

(٣١) الأبيشي: المستطرف من كل فن مستطرف ١٦٩٢ - ١٧٠ ط الملكية التجارية. مصر ١٣٠٨ هـ.

(٣٢) يرفض عبد حسين في كتابه السابق أن يكون هذا التقليد سائداً في البداية. راجع ص ١٨٤، ويتابعه على ذلك الدكتور شوقي ضيف فيقول: إنهم زعموا أنه كان من تقاليد العرب أن لا يزوجوا فتياتهن ممن يتزولن بهن، لما يجلبه هن من فضيحة بين العرب. وهو تقليد لم يعرف في جاهلية ولا إسلام. راجع: العصر الإسلامي ٦ ط. دار المعارف بمصر.

(٣٣) الشعر والشعراء ٧٦١. وهو في عيون الأخبار لابن قتيبة أيضاً ١١٥/٢ باختلاف يسير في اللفاظ. راجع ط دار الكتب المصرية ١٩٣٠. والأبيات قبلها للمكيت بن زيد الأسدي شاعر العلويين. راجع الأغاني ١٤٨/٧ ط دار الكتب.

(٣٤) بعد جهود الدكتور غنيمي هلال وعبد مندور وعز الدين إسماعيل في التعريف بالمذاهب الأدبية الأوربية ما يزال الفرق بين الرمز والرمزية غامضاً في أذهان بعض الناس. فالرمز: بمعنى المقابل أو البديل أو للمعادل معروف حتى في الشعائر البدائية، وهو واضح في الشعر الصوفي حيث ترمز ليل إلى اللذات أو الحضرة الإلهية، وقد يستخدم للتعبير في عهود الطغيان السياسي للتمعية أو ما يسمى بالكتموفاج. أما الرمزية: فهي حركة أدبية وشعرية فرنسية بدأت ١٨٧٠. وبلغت أوجها ١٨٨٦، وانتشرت منذ ١٩٠٠، وقامت أساساً في مواجهة الواقعية الطبيعية والبرناسية، ومن مؤسسيها «ستيفان مالارميه» و«جان - أنطوان رامبو» و«بول فيرلين»، التي يعرفها بقوله: «إنها روحانية فنية ترى التوافق بين المراتب وغير المراتب». وقد انحسرت منذ بداية القرن العشرين وحلت محلها العادلية على يد تيريسانت تزارا (المشور السادى ١٩١٨)، والسيرالية على يد أندريه بريتون (المشور السيرالي الأول ١٩٢٤).

(٤) أغناطيوس كراتشكوفسكى: دراسات في تاريخ الأدب العربي: دار النشر «علم»، موسكو (١٩٦٥) حيث يرى في ص ٢١٩ - ٢٢١ أن كثيراً من شعر الشعراء قد تدخل في شعر المجنون ونسب إليه، بل قد تحله الرأى - رآى قصته - شعراً ساذجاً متأهلاً، وأن القصيدة البالية المشهورة قد زادت باطراد مع الزمن: فمقتطعاتها في الأغاني لا تزيد عن ٣٠ بيتاً، وهي في كتاب الرأى ٧٠ بيتاً، وفي إحدى غزوات الأستانة تبلغ ١٧٤ بيتاً، أما في غزوات مفهد الاشتراق بمسكو فقد بلغت ٦٨٦ بيتاً. راجع كذلك: الدكتور عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأوسى: دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٥. حيث رصد بعض غلج هذا الشعر المتداخل بين قيس ونسوة وابن ذريع ونصيب وقيس بين الخندانية ص ١٣٧، ١٤٢ - ١٤٣. ولقد سبق أبو الفرج الأصفهاني بالتنبه إلى هذه الحقيقة في قوله: «وأنا أكثر مما وقع لي من أخباره، متبرئاً من المعادة فيها، فإن أكثر أشعاره ينسبها بعض الرواة إلى غيره، وينسبها من حكيت عنه إليه». راجع الأغاني ط. دار الكتب ١٠/٢.

(٥) طه حسين: حديث الأرباع: ١٩٣/١ وما بعدها. دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٣.

(٦) شكرى فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. ص ٢٨٤ - ٢٨٥. ط ٤ دار العلم للملايين، بيروت.

(٧) التوبة ٩٧.

(٨) أما الاستقرار الذي يتصوره الدكتور فيصل فقد كان ومماً صرفاً؛ إذ لم تحفل حياة دولة بتألفاضات وثورات كما حفل تاريخ الدولة الأموية، حتى ماتت الأرض تحتها لم تعمر ما يعمره رجل أساء له في أجله بعض إنسان.

(٩) د. عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأوسى: ص ١٣٤. دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٥.

(١٠) طه حسين: نفسه، ١٧٩/٨.

(١١) د. عبد القادر القط: نفسه ص ١٠٩.

(١٢) الدكتور محمد غنيمي هلال: الحياة العاطفية بين العلوية والصوفية. ص ٨، ٣٨، ٩٥. دار نهضة مصر ١٩٧٦.

(١٣) الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد: دراسات مقارنة ص ١٣١. مكتبة الشباب ١٩٧٥.

(١٤) السابق ص ٢٠٦.

(١٥) لا تختلف في ذلك قصتا جبل بئنة وكثير عزة، عن قصة المجنون حتى اعتبرتاها غزرة من أساسها؛ ففي قصة جبل عناصر غزرة جميل بها للنظم العام، كما سترى في التحليل الذي ستقوم به لحوثيات القصة العلوية، ولو أن أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن لا يسلك جبلاً وكثيراً في سلك العلويين. راجع ص ١٣٢ من المرجع السابق.

(١٦) ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء: تحقيق أحمد شاکر ص ٢١٠. دار المعارف ١٩٦٦.

(١٧) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ١٠/٢، ١١ ط. دار الكتب. وهي أيضاً في: داود الأنطاكي: تزيين الأسواق في أخبار العشاق - ٩٧/١. دار حمد وحمو. بيروت. ١٩٧٢. باختلاف يسير في اللفاظ.

(١٨) الأغاني: ٧٧٢.

(٤٥) القصة شائعة في المراجع القديمة ؛ راجعها لدى المسعودي في مروج الذهب ١٩٨٣ ط دار الأندلس بيروت ١٩٧٣ ، وفي تزيين الأسواق ٢٣١ وما بعدها ، وإليها يشير أبو حمزة الشاذلي في خطبته المشهورة بالمدينة إذ يقول : « أقعد حيازة عن عينه ، وسلامه عن يساره ، تفنياه بزواجر الشيطان ، حتى إذا تمكن السكر منه قال « ألا أظير ، نعم ، فطر إلى حرجهم » راجع ذلك في العقد الفريد ٢٠٧/٤ لأحمد ابن عبد ربه بتحقيق محمد سعيد العريان . نسخة مصورة عن طبعة المكتبة التجارية بصر ١٩٥٣ . نشر دار الفكر ، بيروت ، لبنان .

(٤٦) هي شائعة كذلك . راجع طرفاً منها في الأغاني ٢٤٧/٢ ط دار الكتب .

(٤٧) جمع أمثال الميداني ٥٧٤/٨ ، وتزيين الأسواق ٣٨٠ والمستطرف ١٦٤/٢ .

(٤٨) د . محمد غنيمي هلال : السابق ، الفصل الثاني من الباب الثالث ص ١٩٣ - ٢٢٦ .

(٤٩) البيت للمستهل بن الكعبي بن زيد شاعر الهاشميين بقوله لأبي جعفر المنصور . راجع الأغاني ٢٦١/٧ ط دار الكتب . أما الأبيات السابقة عليه فللسيد الجعفي الشيعي .

(٥٠) د . غنيمي هلال . نفسه ص ص ٨٧ - ٩٢ .

(\*) راجع كراتشكوفسكي : السابق : ٢١٣ : ٢٢٣ . لا يتمثل الموضوع تفصيلاً في القصة لدى المنصور ، لأنه يهدف في الأساس إلى بحث السمات الشعبية في القصة العذرية . والعبارة المشار إليها عبارة محي الدين بن عربي في « ترجمان الأشواق » ، توسع عبد الرحمن جامي في تطويرها وفلسفتها . راجع د . غنيمي هلال . السابق . ص ٣٦٦ .

(٥١) راجع كراتشكوفسكي : السابق : ٢١٣ - ٢٢٣ .

(٥٢) العقد الفريد ١٩٨/٤ .

والثاني (١٩٣٠) ، وغيرها من المدارس الحديثة .

ويقترح الدكتور غنيمي هلال - وهو محق - لعدم الخلط بين المفهومين أن تسمى بالدراسة الإيحائية ؛ حيث إنها تتخذ من الجلفة في التعبير اللغوي وسيلتها إلى الإيجاء لا التصريح ؛ لذلك فهي تعتمد الغموض الموحى ، وتعتمد على تراسل الحواس فتعبر عن الرغبات بالمسموعات ، وعن المسموعات بالمسموعات ، وهكذا ، التماساً لجلفة التعبير وإثارة الإحساء .

راجع : الدكتور غنيمي هلال في : النقد الأدبي الحديث ، والدكتور محمد مندور في : الأدب ومذاهبه . والدكتور عز الدين إسماعيل في الأدب وفنونه وفي : الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهره الفنية والموضوعية .

(٣٥) الأغاني ج ٢ ط دار الكتب .

(٣٦) الأغاني : ٧/٢ ط دار الكتب .

(٣٧) نفسه ص ٣٩ .

(٣٨) الأغاني ٢٨٥/٨ ط دار الشعب .

(٣٩) د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ص ١٣٨ ، دار الكاتب العربي . القاهرة ١٩٦٧ .

(٤٠) عبد القادر الجندابي : عزلة الأدب ٢١٤/٣ . تحقيق عبد السلام هارون . دار الكاتب العربي ١٩٦٧ .

(٤١) نفسه ٢١٦ .

(٤٢) نفسه ١٤٤ .

(٤٣) يروي صاحب الأغاني أن عمر كان يعارض جيلاً . راجع ١٢٧/٨ ط دار الكتب .

(٤٤) راجع تزيين الأسواق ٢٨٣/٣ . وللتفصيل في الدراسة راجع حديث الأربعاء ص ٢٣٦ - ٢٤٣ .

## ظواهر أسلوبيّة في شعر المتنبي

عبد بدي

القاريء العرب بالطريقة التي ترتضيها مسيرة الحضارة في مجملها ، والتي تعني بها البساطة والحياة ، قبل أن يقوم اتجاه أبى تمام بالاحتفاء بخطر في هذا المجال . صحيح أن الباحثى حاول تصحيح مسيرة أستاذة أبى تمام ، ولكن الذى حسم الموقف كان المتنبي . المهم أن المتنبي لم يكن يراجع في مسيرته ؛ فهو قبل الوصول إلى سيف الدولة كان قد ملأ الجو حوله ضجة بحيث انعطفت الأبصار عليه . وحين تغنى عند سيف الدولة بالروميات وبالأجناد العربية وصل إلى القمة . وفى مصر - والمناخ غير المناخ - وصل إلى قمة تختلف طبيعتها عن القمة الأولى . وفى فارس وصل إلى قمة رابعة تختلف عن الأولى والثانية والثالثة . فهو فى الأولى كان يجرب باقتدار ؛ وهو فى الثانية كان قد سكر بالجلد الذى وصل إليه ؛ وهو فى الثالثة كانت عيناه على الأمل الذى وعد به ؛ وهو فى الأخيرة وغب فى أن يغنى غناء صافيا للحياة (والياس إحدى الراحيتين) ، وأن ينتمى إليه العالم لا أن ينتمى إلى رجال فى هذا العالم . . . ولكنه لم يكمل أغنيته ؛ فقد قتل وهو قادر على العطاء . وأخيرا فإنه إذا كان قد قال : الشعر على قدر البقاع<sup>(١)</sup> ؛ فإنه يمكن القول بأن الشعر على قدر النفس !

لقد كان هناك من تعرض لعوامل خلود المتنبي ؛ فذكر أن السبب فى ذلك يرجع إلى أنه أقوى الشعراء انفعالا ، وأحدهم عاطفة ، وأنه أبدهم تفكيراً وأسديهم رأياً ، وأنه أكثرهم ضرباً للحكمة والمثل ، بالإضافة إلى أنه أشدهم اتصالاً بالنفس الإنسانية فى كافة أحوالها<sup>(٢)</sup> . وهناك من أرجع عوامل خلوده

يعد كل شيء فى المتنبي فريداً فى باب ؛ فهو من ميلاده إلى موته عاش حياة عريضة أشبه ما تكون بقصة محكمة مثيرة للخيال ، وقادرة على التجول فى كل العصور . وهو فى ضوء هذا يكون أنودجا منفردا بين الشعراء ؛ ذلك لأنه خرج يطلب بالشعر الملك ، فكان أن أصبح ملكا على الشعر لا ملكا على الناس . ومن هنا عاش المتنبي بين التوتّر والسجن والخطر والكيد والهجرة ؛ فقد جرّ عليه الشعر الكثير . وكان فيما جره القتل البائس الحزين ؛ ولكنه عرف كيف يقوم من الموت ، ثم يتجول فى كل العصور ، لا كالنسيم - على عادة الكثير من الشعراء - ولكن كالمواصف التى لا تتمسح بأشجار الكون ، بل تقتلها اقتلاعا . المهم أنه ظل دائما يخلق حوله أعداء وأنصارا<sup>(٣)</sup> ؛ ذلك لأنه عرف كيف يوائم بين نفسه المحتمدة وبين ثقافة عصره التى كانت مزيجا ذكيا من عدة حضارات ؛ ولأنه عرف كيف يفيد من هذا كله ، بحيث ينطبق عليه القول بأنه كان شاعرا يتفلسف<sup>(٤)</sup> ؛ وأنه من خلال شعرة قد تفجّرت عبريّة اللغة العربية ، ووصلت إلى المدى الأسمى الذى يمكن أن تقدمه اللغة ؛ بل يمكن القول بأنه عرف كيف يخاطب

## أراع كذا كل الملوك همام وسح له رسل الملوك غمام

«إنه يفتح طرق الكرب، ويغلق أبواب القلب»<sup>(١)</sup>. ونحن نرى أن الأمر يتصل بشخصية المتنبي؛ فهو لم يكن سهلاً و«مستأنساً» حتى ترق مطالعته؛ ثم إنه لم يكن يعبأ كثيراً بمن يسمع، بل إن الطبيعة الشعرية عنده تكون في أول أمرها غامضة ومستعصية إلى حد ما، ثم تتكشف التجربة بعد ذلك بأكثر من لحظة تنوير، كما أنه في بعض مطالعه لم يكن يقصد إلا تهئية الجو لموسيقى القصيدة، بل إننا نحس أنه يريد أن يتعالى على المستمعين، وأن يرفعهم إليه، وذلك بأن يلقى إليهم ما يحير ويثير، فهو يريد أن يفرغ في أول الأمر آذانهم وأفهامهم، ثم يتصلق عليهم بعد ذلك بأنهم. ثم إن طبيعة قصائده، وبنائها التشكيلى، وموسيقاها المحتدمة، تتنافى إلى حد ما مع تلك الصور الجمالية المبسطة التى رسمها النقاد للافتتاحيات البارعة. ومن زاوية أخرى يمكن القول بأنه لم يكن يستعطف أسماع الحضور ويستميلهم إلى الإصغاء - على حد تعبير صاحب الوساطة - وإنما كان يتحدثهم.

ثم إنه كان عاجلاً في المقدمة؛ فكان يذكر تشبيهاً شبيهاً بمحور القصيدة - ولعل وراء ذلك أنه لم يكن خالصاً للحب - ثم يفعل مثل هذا الحديث عن الرحلة - ولعل وراء ذلك مساعدته من كبرياء وترفع عن ذكر ألوان المتاعب والموانى التى تذكر عادة في هذا المجال - بل إنه قد يعجل إلى المدح فيمدحه دون مقدمات، كما في مدحه لبدر بن عمار في قصيدته الدالية، وكما في رائيته التى يمدح فيها عل بن أحمد بن عامر:

أطاعينُ خَيْلاً من فوارسها الذُّفُرُ  
وحيداً وما قولى كذا ومعنى الضُّبُرُ

وكما في باقيته التى مدح بها سيف الدولة، والتى استعطف فيها على بنى كلاب. ثم إذا جئنا لما يسمى «بحسن التخلص» الذى يأخذ به المتنبي، وما يسمى «بالاقتضاب» الذى يأخذ به البحتري، فلنجد أن المتنبي يؤثر حسن التخلص على الاقتضاب. وقد يقال إنها كان يجب أن يتبدل المواقف، لسلسلة البحتري وجهامة المتنبي؛ ولكن بدراسة الاقتضاب عند البحتري يظهر أنه زخرف مع صناعته، أما المتنبي فقد أثر حسن التخلص لأنه يحس محاولاته العنيفة - والمحذوفة بالخطر - لعالم التقارب بين نفسه التى يحس حرية التعبير عنها، وعالم المدح الذى لا يجب أن يلذوب فيه، وإن كنا نستثنى من هذا أكثر شعره في سيف الدولة، الذى لم يكن أكثر من قناع له؛ فقد كان بينهما الكثير من المشابهة، كالسنن، والحماسة للعروية، وللتشيع، ولكتير من ضرور الحياة.

إلى عزله بالأعرابيات، وغلبة التشاؤم والحزن على شعره، والغناء الجار للبطولة، وضره بالحكم والأمثال، بالإضافة إلى حسن تمييزه عن طموحه واعتداده بنفسه<sup>(٢)</sup>. . . ونحن يدورنا نرجع هذه العوامل إلى أنه كان ثائراً يعرف عصره - ضعفاً وقوة - ويتربط عنه، وفي الوقت نفسه كان يعرف قدراته ويعلم من قيمة الشعر، ويتعامل مع غير المعادى، ويمسح التعبير عن قضايا إنسانية كبيرة متعددة.

## ٢

وما يمننا هنا هو تعرف بعض خصائص التعبير عنده. والبحث لن يسير في مسارات مجهولة؛ ذلك لأن المتنبي أحسن إلى نفسه حين جمع بنفسه ديوانه، ورثبه وشرح بعض أبياته، وأسمعنا لخصائصه. ثم إن ديوانه قد رواه ثقافة كثيرون، منهم ابن جنى، وعلى بن حزة البصرى، وأبو ذكريا التبريزى، وعبد القاهر الجرجانى، وأبو البقاء العكبرى، والقاضى الجرجانى. . . الخ، ونخص هنا بالذكر دور أبى العلاء المصرى فى: اللاسع العزيزى، وممجزأ أحمد. ولعل الذى جعل لديوانه هذا والإحكام، أنه كانت هناك حلقات يدرس فيها شعره (وكانت منها حلقة شهيرة فى جامع عمرو بن العاص)، كما كانت هناك حلقات تعقد للغرض من شعره، على نحو ما نعرف من حلقة ابن وكيع الذى كان يفعل ما يفعل إرضاء لابن جزابة وزير كافور. المهم أنه أصبح للمتنبي أدب خاص به، وأنه اهتم به أكثر مما اهتم بأى شاعر فى العربية.



فى مطلع أسلوبياته التى نعت بها ما يسمى ببراعة الاستهلال؛ فمن المعروف أن العرب يهتمون بهذا النوع من البراعة إلى حد قول الصاحب «إن أول ما يحتاج إليه فى الشعر حسن المطالع والمقاطع»<sup>(٣)</sup>. ويسوغ ابن رشيقي لهذا بقوله «لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاس». . . والشعر قفل أوله مفتاح، فينبغى للشاعر أن يجد ابتداء شعره؛ لأنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليجعله حلواً سهلاً وفضحاً جزلاً»<sup>(٤)</sup>. ومثل هذا جاء فى الوساطة<sup>(٥)</sup>. . . وما لا شك فيه أن هناك مطالع قد سلمت للشاعر، ولن يحفظها القارىء فى ديوانه؛ ولكن الشيء الواضح هنا أن المتنبي لم يكن يحسن المطالع عادة؛ فله مقاطع رديئة تشبه أمثالها بما يقوله العامة وأول الدلن درى<sup>(٦)</sup>. . . وقد تنبه ابن رشيقي لشيء من هذا حين ذكر أن بعض مطالعه يحتاج إلى مفسر كالأصمعي؛ وأنه يفعل ذلك ثقة بنفسه وإغراباً على الناس<sup>(٧)</sup>. . . ونحن لا ننسى قول الصاحب بن عباد عن مطالعه:

التجربة ؛ فنحن نجد صعوبة في تجميع ما يقوله في الغزل :

بانساو بخروعية لها كفل  
يكاد عند القيام يقعدهما  
ربحلة أسمر مقبلها  
سبحلة أبيض مجردها<sup>(١٤)</sup>

فمع التناقض في الأوصاف ، وتركبها ، ومع جمالية الصورة التي يريد رسمها ، تعتمد هذه الألفاظ الثلاثة بالقصيدة . وكذلك نجد ضيقا بقوله في بدر بن عمار :

لم تبق إلا قليل عافية  
قد وفدت تحميتكها الولل

وهو قد يشغل نفسه بهذا النوع الفارغ من المهارات الذي يتمثل في التقطيع اللفظي :

لامة ، فاضة ، أفضة ، دلامى  
أحكمت نسيجها يدا داود<sup>(١٥)</sup>

العارضُ المتن ابن العارض المتن أب  
بن العارض المتن ابن العارض المتن

عش ، أبق ، اسم ، سُد ، قُد ، بُد ، مَر ، أَنَه ، رِف ، أَسِر ، نَل  
<sup>(١٦)</sup>

غُظ ، أَرَم ، صِب ، أَمِر ، أَغَر ، أَسِب ، رُغ ، رَغ ، دِلِر ، اَتِي ، نَل  
وهو قد يقع في أسر لفظ ضاغط كقوله :

مبستى من دمشق على فراش  
حشاه في بحر حشائ حاش

وهو قد يقع في التكرار لغزير ما يحسن له التكرار ؛ كالتركيد والتلذذ ، فيقول :

وحدان حمدون ، وحمدون حارث  
وحارث لقمان ، ولقمان راشد

ولقد كان الصاحب بن عباد يسخر من هذا بقوله : إنه من الحكمة التي ذخرها أفلاطون وأرسطوطاليس لهذا الخلف الصالح . ومن كلامه عنه : أنه ربما يأتي بالفقرة الغراء مشفوعة بالكلمة العوراء<sup>(١٧)</sup> ، وقد يزيد قبح التكرار حين يقع بغير فصل كقوله :

قبيل أنت أنت وأنت منهم  
وجدك بشر الملك الممام

ولعل مما يزيد ذلك أن الشاعر قد غير أسلوب وحسن التخلص في القصائد التي وجد فيها الطريق مفتوحا بينه وبين المدح ، على نحو ما نعرف من توثيقه في عضد الدولة «مغاني الشعب طيبا في المغاني» ، ولايته في سيف الدولة «ليالي بعد الظاعنين شكول» . ومثل هذا يمكن قوله في بائته في كافور<sup>(١٨)</sup> .

ومن الملاحظ أن المتنبي إذا كان يبدأ غامضا ومثيرا للاذن والخيال لما سبق أن ذكرنا ، فإنه بعد ذلك يكون واضحا وسافرا كل السفور ؛ فهو لا يومى إلى حاجته ، بل يصرح بها عند المدح .

قالوا : هجرت إليه الغيث قلت لهم :

إلى غيوث يديه والشآبيب  
إلى الذي تهب الدولات راحته  
ولا يمن على آثار موهوب

وهو يخاصم كثيرين من شعراء عصره ، ويدمغهم بقسوة :

أرى المستشاعرين غروا بلمسى  
ومن ذا يحمى الذئب العضالا  
ومن يك ذا قسم مُر مريض  
يحد مُرّاً به الماء الزلالا

وهو يجهر لامته بالقول الغليظ :

ما مقامى بأرض نخلة إلا  
كمقام المسيح بين اليهود

أنا في أمة - تداركها الله غريب كصالح في ثمود

وهو شديد السخرية بالسود<sup>(١٩)</sup> وبالأعاجم . وما نريد أن نؤكد - أسلوبيا - هو أنه يبدأ غامضا لينتهي واضحا ، وأن اللغة والسياق يتعاونان تعاوناً وثيقاً مع الغموض ومع الوضوح ؛ فهو يبدأ مستعليا ومنفصلا عن الناس ، ثم ينتهي إلى خصيصة من خصائص الأسلوب البدوي هي الوضوح . وفي الوقت نفسه لا ننسى أن نذكر أنه كان يخرج على نظام المظالم ، بل قد أعلن ثورته عليه في قوله :

إذا كان مدح فالنسيب المقدم  
أكمل فصيح قال شعرا متميم ؟

٤

إذا كان لابد من وقفة أسلوبية عند الألفاظ في ظلال السياق ، فإننا نلاحظ عليها بصفة عامة ما يسمى بعنصر الجزالة الملتحم تماما بالمضمون ، وفي الوقت نفسه لا نعدم أن نجد عنده بعض الألفاظ التي لا تتوافق مع اللغة وقوانينها ، ومع طبيعة



كما يقيح التكرار في حروف الربط كقوله :

وشوق كالتوقد في فؤاد  
كجسر في جوانح ، كالحاسن

ولعل هذا يسوقنا إلى عدم «الموامة» بين الشكل والمضمون ،  
فهو لم يكن يوائم بين الأشياء بعضها وبعض ، وإنما كان يوائم  
بين نفسه البدوية الغاضبة والأشياء التي يقول فيها الشعر ؛ فهو  
يقول لابن العميد الذي كتب له رسالة - وكأنه يتحدث عن  
نفسه :

إذا سمع الناس السفاضة  
خلقن له في القلوب الحسد  
فقبلت - وقد فرس الناطقين -  
كذا يفعل الأسد بن الأسد

ولهذا قال الواحدى أحد شراحه : وأى موضع للإخراق  
والإبراق والفرس في وصف الألفاظ والكتب ؟! وهو مثلا حين  
يعزى سيف الدولة في عبده ياك التركى يقول :

لأبقى يماك في حشاي صباية  
إلى كل تركى النجار جليب  
وما كل وجه أبيض مبارك  
ولا كل جفن ضيق بنجيب

فمن تاريخه تعرف كرهه للأعاجم ، وحسرت على تسلمهم إلى  
المناصب ، ومن هنا نراه يقدف من أتون تلك الكراهية كلمات  
مثل جليب ، وضيق الجفن ، وهو قد يصدم المحبوب حين يقول  
فيه :

تفرّد بالأحكام في أهل الهوى  
فأنت جميل الخلق مستحسن الكذب

وكذكره في رثاء أخت سيف الدولة القم والأسنان والمفرق  
والفؤاد الملتهب . ولعل هذا يؤكد ما ذكر من أنه كان  
يحبها<sup>(٢٢)</sup> .

وراء ذلك أنه ممتلئ برثائه ، وممتلئ بنفسه أكثر من  
موضوعه ، وأنه مشغول بالجليل عن الجميل ، وبالحزل عن  
الريق ، وبالصلابة عن السيولة ، فهو ناقد أساسا لما يسمى  
بالرهاقة ، ولهذا الضعف الانساني الجميل . ولعل هذا كان وراء  
قصوره في الغزل وفي الرثاء . ثم أخيرا لعل وراء تعقيده ،  
وغموضه - في بعض الأحيان - الانهماك المتكرر ، واستحالة  
الأمل ، وقلة نصيبه من الخيال ؛ فاعتماده على العقل كان يدخله  
في المشاتات ، وكان يقلل من تشابهه الحسية<sup>(٢٣)</sup> .

وعلى كل فإ أكثر الذين تعقبوا ألفاظه وتراكيبه ، ووجدوا  
عنده ما يسمى بالضرورة الشعرية ، وميله إلى مذهب أهل  
الكوفة حين أتى باسم إن نكرة :

فمن يكذب مدع لك فوق ذا  
والله يشهد أن حقا ما ادعى

وما يتصل باللفظة عنده اهتمامه «بالتصغير» . وقد تنبه لهذا  
أبو العلاء في رسالته إلى ابن الفارح فقال : إنها عادة عنده صارت  
كالطبع . وقد تلفت العقاد هذا وذكر أنها من الطبع وفيها ترجمة  
عنه ، ومجازاة لتواضعه ؛ فهو كان يستكثر نفسه على الشعر ،  
ويرى أنه خلق للملك ، وهو كان يشعر شعور العظمة ، ويقس  
بمقاييسهم ، وكان مطبوعا على غرار رجال المطامع ، ولكن في  
داخل نفسه لا في ظاهر عمله ، كان له في خلقه وتفكيره استعداد  
عظيم الأعمال ولكن بغير أداة العظمة ، فخرجت عظمت هذه في  
عالم الفنون ولم تخرج في عالم الحوادث . وأظهر مظاهر شعوره  
بالعظمة في سمات شعره البالغة في التهويل ، والتضخيم من  
جهة ، وهذا الوله بالتصغير من جهة أخرى . وقد رد الدكتور  
محمد مندور على العقاد بأنه لا يظن أن التصغير جاء في شعر  
المتنبى لتكبره وإنما هو أداة معروفة لكل الشعراء في الهجاء ؛  
فليست هناك رابطة تلازم بين التكبير والتصغير<sup>(٢٤)</sup> ، ورد العقاد  
بأن التصغير ليس لمصباح بكل هجاء ، وأن المتنبى ليس من  
المجائين المشهورين ، ففكرته ترجع إلى خلقه الشخصية .

ثم إن هناك تلك الدراسة المهمة التي أدارها الدكتور شكرى  
عيد حول صيغة التفضيل في شعر المتنبى ، وكيف أنها كانت  
لازمة في أوائل قصائده ثم قلل من هذه الظاهرة بعد ذلك ،  
وكيف أن هذه الصيغة كانت تقترب عنه في كثير من الأحيان  
بالحكمة . والذي يبدو أن الجامع بين الظواهر الثلاث هو  
«التجريد» . فالحكمة تقوم على التجريد ؛ والمطلع ينطوى على  
قدر كبير منه لأنه يتوخى أن يحدث فيه نوعا من المفاجأة العقلية .  
وإذا كان ما يجمع بينهما جميعا هو التجريد فإنه يجمع بينهما كذلك  
القرب من «المطلق» ، والتعلق بالمستحيل<sup>(٢٥)</sup> .

وعلى كل فالألفاظ المتنبى الغزيرة والمنحوتة في الوقت نفسه بدقة  
ومجاز قد أثارت الكثيرين . فابن جني - روايته وصديقه وشارحه -  
- يلاحظ عليه الإكثار من ذا ومن «ذو» . وحين يقول المتنبى  
مجادلا ، هذا شعر لم يعمل في وقت واحد ، يقول له : صدقت ،  
إلا أن المادة واحدة<sup>(٢٦)</sup> . وقد تنبه منذ وقت بعيد صاحب  
الوساطة إلى ضعف «ذا» الإشارية<sup>(٢٧)</sup> ، وإلى أنها تدل على  
التكلف ، مع اعترافه بأنها قد نجح مكانا في الشعر يليق بها .  
ومعها يكن من شيء فإنها تدل على التعالي على الناس . ونحن في  
حياتنا قد نستعملها حين لا تحب تسمية أحد ، وحين ندل على  
إنسان .

اللغة وأعراف الناطقين بها . صحيح أنه تعامل مع عناصر عربية صحراوية غزيرة ، ولكن كل ذلك كان محكوماً بمحور رئيسي اسمه المتنبي .

وحين عطف من غير فاصل كلمة «وبنوه» على الفاعل المستتر في كلمة مضى :

مضى وينوه وانفردت بفضلهم  
وألّف اذا جمعت واحد فرد

ثم إنه كان يقع في كثرة الحشو ، والتضمين ، وقبح الاستعارة وخفاء الكناية ، بالإضافة إلى الإيجاز المأخوذ ، وسوء المطابقة ، والسطحية ، والتعامل مع بعض مصطلحات المتصوّفة والفلاسفة من غير صهرها في التجربة .

ولقد كان من الطبيعي أن يقول الثعالبي «وقد ألّف الكتب في تفسيره ، وحل مشكلة عويصه ، وكثرت الذّاتر على ذكر جيله ورديته ، وتكلم الأفاضل في الوساطة بينه وبين خصومه ، والإفصاح عن أبكار كلامه وعونه ، وتفرقوا فرقا في ملحه ، والقدح فيه والنصح عنه ، والتعصب له وعليه» (٢٤) . ولعله يحى في مقدمتها كتاب شرح مشكل أبيات المتنبي لأبي الحسن علي بن إسماعيل بن سيده الذي صدر أخيراً بتحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين .

ما نريد أن نوّكده أنه كان وراء كل ذلك أن المتنبي كان يوراث بين ما في نفسه وبين الأشياء ، وأن هذه الموراث كانت تعطي الألفاظ نوعاً من التضاد ، والحركة المترددة بين النفس والأشياء ، ولو كان قد واهم بين الأشياء والأشياء لبردت الألفاظ عنده ، ولما كان له هذا النزوع من الفُرادة والخصوصية . وهو يعبر عن هذا الجانب تعبيراً جيداً في قوله قبيل مغادرته مصر :

وإني لنجُمتُ بهمتلدى صحبتي به  
إذا حال من دون النجوم سحب  
غنى عن الأوطان ! لا يستخفى  
إلى بلد سافرت عنه إياب  
وعن قَمَلاَن أُميس ، إن سمعت به  
ولا ففسى أكوارهن عقاب  
وأضدّى .. فلا أبدى إلى الماء حاجة  
وللشمس فوق الجعلمات لعب  
وللسرّ متى موضع لا يناله  
نديم ، ولا يفضى إليه شراب  
وللخود متى ساعة ، ثم بيننا  
فلاة ، إلى غير اللقاء تمّاب

... المهم أنه خرج على خصائص الأسلوب المتعارف عليها ، والمتمثلة أساساً في الصحة والوضوح والدقة ؛ فهو هنا يقيم جدلاً بين الشيء ونقيضه ، ويتحدث بمفهوم المخالفة ، وينجح في الكشف عن علاقات جديدة بينه وبين الأشياء . فهو يستجد طريقة محكمة به شخصياً قبل أن تكون محكمة بقوانين

إذا تخطينا حركة الألفاظ عنده إلى حركة المعاني ، وجدنا أن النقاد العرب بصفة عامة كانوا يطلبون من الشاعر وضوح المعنى . ومن هنا كان كلامهم المستفيض عن الطرافة والاستقامة ، والوفاء بما يراد . ولكن المتنبي كان على خلاف ما قرره النقاد القدامى (٢٥) ؛ ذلك لأنه شابك بين بعض المعاني ، وعقد ، ولأنه كان وراء ذلك الاتصال بنفسيته أكثر من الاتصال بقوانين اللغة ؛ فهو في كثير من المعاني التي كان يوردها كان يجب أن يستثير ، وأن يلهو ، وأن يكون غامضاً ، وإن تعددت حول ما يريد الأراء . وحقا لقد تعددت ، وهو نفسه القائل :

أنام ملء عيونى عن شواردها  
ويسهر الخلق جراحها ويختصم

فهو حين يقول :

أحاد أم سِداس في أحاد  
لنلتنا المنوطة بالشناد

تتكاثر الآراء ، ويقرّبا الواحدى حين يقول : إنه أراد أواحدة أم ست في واحدة ؟ جعلها فيها كالشئ في الظرف ، وقد خص هذا العدد لأنه يريد ليالى الأسبوع ، وفي الوقت نفسه جعلها كناية عن ليالى الدهر جميعاً ، ومن المعروف أن ابن جني وابن فورجة حين شرحا البيت الذي يقول :

إذا داء هنا بقرط عنه  
فلم يعرف لصاحبه ضريب

قال الأمدى : إنهما لم يعرفا معناه ، وخبطا فيه ، ولا نجد في شرحه ما يوجب هذا . ومع أن هناك أبياتاً تكاد تكون واضحة كقرله في سيف الدولة :

إذا ما سرت في آثار قوم  
تخالذت الجماجم والرقاب

فقد اختلف حوله ابن جني ، والواحدى ، والخوازمي ، والمعري ، والخطيب ، بل قد يكون هذا وسيلة لتثكيل بعضهم ببعض ، على نحو ما كان يفعل الواحدى - ولسانه حديد !

وعلى كل فقد كان وراء هذا كله قضية تبسيط الشعر ، ووضوح المعنى ، وضرورة أن تسبق معانيه ألفاظه في الذهن ،

أدري إلا أن ما كان يملأ نفس الشاعر من فرح وأمل ونشاط هو الذى دفعه إلى هذا البحر المتقارب الذى يلائم اضطراب النفس بالأمل القوي حين تضطرب بالأمل القوى ، وغليان النفس بالحرز المضطرب حين تغل بالحرز المضطرب .

طلبنا رضاه بترك الذى  
رضينا له فتركنا السجودا  
أمير أمير عليه السندى  
جواد بخيل بأن لا يجوز

ويلجأ إلى بحر المتقارب مرة أخرى في لا مية التى قالها في ثورة القرامطة ؛ فالشاعر فيها يصف مسير الخيل في طلب العدو ، وانزاع هذا العدو .

وقد اصطنع هذا الوزن السريع المتحد لأنه يلائم حركة اندفاع الخيل في أثر العدو ، وما يكون هناك من كرفر ، وإقدام وإحجام<sup>(٢٨)</sup> . ومن هذه القصيدة :

خزنوا ما أتاكم واعزروا  
فإن الغنيمة فى العاجل  
وإن كان أعجبكم عامكم  
فعودوا إلى حصن فى قابل  
فإن الحسام الحبيب الذى  
قتلت به فى يد القتال

المهم أن شعره وزنا وإيقاعا كان صورة لنفسه ومواقفه .

فإذا جئنا إلى قوافيه وجدنا أنها تسير في اتجاه الوزن والإيقاع نفسه ؛ فقد كان يركب القوافي الصعبة على حد قول صاحب ابن عباد . وبعبارة أخرى لقد كان ينطلق أساسا من القوافي المدوية لا القوافي الهامسة ، وقد يعتمد التركيز على حرف داخل القصيدة ليعبر عن شيء قلق داخله ، كقوله :

- شرف ينطح النجوم بقرينه وعز يُقَلِّقُ الأجيالا  
- فقلقت بالهم الذى قلقت الحشى  
قلقل عيسر كلهن قلقل

وقد تعقبه صاحب في قوله :

تفكره علم ، ومنطقه حكم  
وباطنه دين ، وظاهره ظفر

فقال : سبيل عروض الطويل أن تقع مفاعيلن ، ولا يجوز مفاعيلن إلا إذا كان البيت مصرعا . ويقول إن شعر العرب حكم في هذا ، غير أن أبا العلاء يلمس له العنرفي هذا ؛ لأن القبيض - وإن كان الأكثر - لا يمنع ورود عروض الطويل غير

على تبصير ابن خلدون ، إلى جانب التوافق ، والبعد عن التضارب . ولكن المتنبي بصفة خاصة - ومن قبله أبا تمام - قد غير هذا الطريق ؛ فتحن نراه يتعامل مع الشيء وينقيضه ، ويولد من السلب إيجابا ، ومن الإيجاب سلبا ، ذلك لأن هذا يتفق وعمله النفسى أولا ، ولأنه إدراك جديد لقوانين ذات فعالية في الحياة ؛ فاللاحظ أنه كان لا يفكر في الأشياء في اتجاه واحد ، لأنه لا يعترف بأن للشيء وجهًا واحدًا<sup>(٢٩)</sup> ، فالحياة في حقيقتها طباق وليست جناسا . وفي ضوء هذه الحقيقة يجب أن تتغير وظيفة الشعر من الجمود إلى الحركة ، ومن الانسجام إلى التضارع ، ومن الموافقة إلى الرفض ، ومن المألوف إلى غير المألوف .

٦

إذا كانت موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه ، وعن نفسية الشاعر ، فلنأخذ نلاحظ أن موسيقى المتنبي لم تكن مستوية ، وسهلة ، وساهرة الرئين ؛ ذلك لأنها كانت تتصل بقضايا متضجرة ، ويشاعر موار الأحاسيس .

وأول ما يلاحظنا من شعره أن هذا الشعر قليل على الرغم من توفر الشاعر على الشعر ؛ فديوانه يتخوى على نحو مائتين وثمانين قصيدة ومقطوعة . وهي حصيلة استقلها شوقي حين قال في مقدمة ديوانه ... ألم يكن من الغين على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلا حياته العالية التى بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر ، تسعة أعشارها لمحدوحة ، والعشر الباقية - وهو الحكمة والوصف - للناس ... ولكن كان وراء ذلك أن الشاعر نخل شعره نخلا شديدا ، وأنه أبعد عنه الكثير ، فقد كان يكره حتى نقاط الضعف عنده .

وعلى كل فحين ينظر إلى هذا الشعر يتبين أن نحو سبع وخمسين من قصائده من البحر الطويل ، وست وأربعين من الرواف ، وثلاث وأربعين من الكامل . ومعنى هذا أن أكثر شعره قد جاء من البحور القوية المعطاة ذات النغم الممدود الذى يصلح للتعبير عن حالات التضارع في النفس ؛ وهو ما سميناه حالات «الطباق» لا حالات «الجناس» . ومعنى هذا أنه جاز على بقية البحور لأنها لم تكن تحسن التعبير عن عواطف المتنبي البلوية ؛ فهي بحور متحضرة ، ذات إيقاعات لامة ، تحتاج إلى النفوس المتصالحة مع الحياة ؛ لا التى تدخل معها في شقاق . ومن الغريب أن النقاد القدامى يأخذون على الشاعر عدم استعماله لكل البحور ، وكأن العملية الشعرية استعراض مهارات ، بينما الذى يحكم هذا كله هو عالم الشاعر الداخلى ، وهو طبيعة التجربة<sup>(٣٠)</sup> ، مع ملاحظة أن المتنبي لجأ إلى «المتقارب» في تلك القصيدة التى يقول عنها طه حسين : وما

أرانب .. غير أنهم ملوك  
مفتحة عيونهم .. نيام !

المهم أن موسيقاه لا تقوم على التماثل ، كعبادة الكثير من الشعراء ؛ ذلك لأنه يتعامل مع أداة أخرى هي « التقابل » ، و« التقاطع » ، مع ملاحظة أن الانسجام الصوتي قد يكشف عن توتر نفسي مثير . ومع أنه قد يكون هنا مفارقة فإنه سرعان ما تذهب حين نعرف أن أروع الموسيقى لا تخرج عن كونها تركيبة أصوات منسجمة متناغمة<sup>(٣١)</sup> . المهم أنه كان بتعبير واضح ثنائي العزف لا أحادي العزف .

ولعل ما يسوغ لهذا أنه كان كثيرا ما يحس بانقسام نفسه ، على نحو ما نعرف من قوله .

إذا ما الكأس أرضعت الجدين  
صحت فلم تحمل بيني وبينى

٧

في مقدمة قضية التشكيل عند المتنبي نريد أن نطرح أولا سؤالا يقول : هل رسم المتنبي نفسه ؟ ذلك لأن من يعجز عن تقديم نفسه يعجز عن تقديم الآخرين كما يرى البعض . وابتداء نرى أن المتنبي أجاد في تصوير عالمه الخارجي والداخلي ؛ فنحن نراه - عنده - يطلع على الدنيا غاضبا خشنا مليئا بالطموح وبالإدانة لكل ما حوله :

أنى محل أرلقى  
أنى عظيم أنقى  
وكل ما قد خلق الله  
ومالم يخلق

عقتر فى همى  
كشعرة فى مفرقى

- أنا صخرة البوادي إذا ما زوحت  
وإذا نطقت فإنى الجوزاء

- أين فضل إذا نعتت من الدهر  
... بربعيش معجل التنكيد

ضاق صدرى ، وطال فى طلب الرز  
ق قيسامى ، وقل عنه قعودى

أبدا أقطع البلاد ، ونجمى  
فى نحوس ، وهمى فى سمود

عش عزيزا أو مت وأنت كريم  
بين طعن القنا وخفق البنود

مصراع على مقابيلين ؛ ثم إن مقابيلين هو الأصل<sup>(٣٢)</sup> . ثم إن الدكتور شوقي ضيف - على الرغم من وقوفه على خلل في شعره - يقول إن هذا الخلل يذكر بخلل مماثل من بعض الوجوه في الموسيقى الحديثة ؛ إذ نرى الفنون تتعد ، ويظهر المذهب الرمزي في الشعر والتصوير<sup>(٣٣)</sup> .

المهم أنه كان على وعى بالموسيقى الداخلية والخارجية في القصيدة ، وأنه كان يراهم بينها بما يتفق وطبيعة تجاربه . ومن وسائله في هذا التنبيه إلى موسيقى الحروف ، وذلك بأن يكرر حروفا ذات طبقة صوتية معينة ، ثم يتناغم بينها ، وبخاصة حين تكون هذه الحروف صلة بالقافية . وأكثر ما يكون هذا في المطالع التي بها التصريح .

ولا شك أنه كان وراء ذلك فن الإلقاء الذي يقتضى الضغط على بعض الحروف والمقاطع والكلمات ، وتنويع الصوت عند النداء والتعجب والتدبئة والاستفهام والإنبات والنفي والأمر والنهي ، بالإضافة إلى التقسيم والتصريح . المهم أننا لا نجد في موسيقاه استواء ، وتكرارا عملا ، وإنما نحس في الصميم أن هناك عددا من المستويات الصوتية التي يتعامل معها . ويكون المتنبي في أروع حالاته الموسيقية حين يتعامل مع « القرار » و« الجواب » على أساس تقاطعها ، أو دمجها في حوار . فهو يتعامل مثلا بأقصى حرف في المخرج ( أ ) ويحرف شفاهي هو الميم :

أنى الزمان بنوه فى شبيبته  
فسرهم وأتيناها على الحرم

وهو يستخدم حروف المد حين يريد أن يقول على سامعه أو قارنه :

رميتهم ببحر من حديد  
له فى البر خلفهم عباب

فمساهم - ويسطهم حرير -  
وصبهم - ويسطهم تراب -

ومن فى كفه منهم قناة  
كمن فى كفه منهم خضاب

وهو قد يجسد الصوت ويضغط عليه ويكرره مع الاعتماد الرئيسى على المقطع الطويل المقترن :

- وأجفل بالفراة بنو غير  
وزأرهم (الذى زأروا) خوار

حذار فتى إذا لم يرض عنهم  
فليس بنافع لهم الحذار

- ودهر ناس ناس صغار  
وإن كانت لهم جثث ضخام

بتوسيع دائرة الأصدقاء ؛ فقد كان يتوجس خيفة من الناس ، وكان يعانى من « الآخر » ، ويرى نفسه محسودا ، ولأمر ما سمى ولده عسداً ، ثم إنه كان يبالغ فى الحب وفى الكره على نحو ما فعل مع كافور ؛ فهو لم يستطع أن يتأدب بأداب المدينة ، وإنما ظل عاصفة تعصف بأشياء كثيرة حوله . ومن كل هذا - وغيره - نرى أنه قدم صورته الشخصية بصورة نفسه بوضوح ، وأجاد فى رسم هذه الصور طموحاً وبأساً ، وفرحاً وحزنًا . . الخ . ومن الطبيعى أن الذى يحمى رسم نفسه فإنه يحمى رسم الآخرين .

بإبتداء نذكر أن الشعر العربى يهرب من الرسم الواضح لمشخصية بصفة عامة ؛ فمع أنه يبدأ من شخصية بعينها قد تكون المأمون أو المتوكل أو المتعصم ، فإن هذه الشخصيات سرعان ما تتلاشى وتتجرد ، بحيث تتحول إلى الحكمة والطيبة والشجاعة ، ومع ذلك يلاحظ أن المتنبي كان إلى حد ما يتخطى قضية التجريد إلى قضية التجسيد ، بحيث يقدم لنا أناسا من لحم ودم ونوازع ، على نحو ما نعرف من كثير من الشخصيات التى تعرض لها فى حالات الحب والكره ، ونحن نلاحظ أنه حين كان يقدم الشخصية ، وبخاصة الشخصية المحورية ، فإنه لم يكن ينسى أن يقدم زمان الشخصية ، ومكانها . ولم يكن ينسى تقديم شبكة من العلاقات التى كانت تحيط بهذه الشخصية ، سواء أكانت شبكة علاقات إنسانية ، أم شبكة علاقات بيئية ، على نحو ما نعرف مثلا من قوله فى سيف الدولة :

وقد تمدنوا غداة الدرب فى لجب  
أن يصبروك . . فلما أبصرك عمو  
صدمتهم بخميس أنت غرتك  
وسمهريته فى وجهه غمم  
فكان أثبت ما فيهم جسومهم  
يسقطن حولك والأرواح تنهزم  
والأعوجية ملء الطرق خلفهم  
والمشرفية ملء اليوم فوقهم  
إذا توقفت الضربات صاعدة  
توافقت قتل فى الجو تصطلم

فهو هنا يرسم الفارس قبل الفروسية ، وهو يرسمه - فيها يرسم - بأعدائه ؛ فإذا كان قد قيل إننا لا نفهم « عطليل » من خلال شخصية عطليل ، وإنما من خلال « ياجو » و « ديدمونه » ووالدها ، فإن الأعداء فى اللوحة جزء من رسم شخصية سيف الدولة . على أن الرائع هو تحويل سيف الدولة إلى « بطل ملحى » ؛ ذلك لأنه كان تعجيدا للآمال العربية فى هذه الفترة ، ولأنه كان أمل الكثيرين . فإذا اقتربنا مما يسمى فن البورتريه portrait وجدنا أنه ينطلق فى رسم الشخصية من اسمها أو لقبها أو كنيها وما وراء ذلك من مفارقات . فسيف

فهو هنا فى فترة المراهقة ، ولا يمكن أن يكفى بالتمنى ، وإنما لابد أن يفجر ثورته ، ويرفع لواءه على دولة اسمها العصيان . إنه ينتقل هنا من حالة الغضب إلى حالة العصيان ، ومن ثم نراه يخرج على الدولة (٣٣) ويسجن . ولا تغيب عنه قضية أن يكون حاكما ؛ فقد ألح عند سيف الدولة ، وطلب عند كافور . ومع أن الدليل ليس حاسما فى الطلب عند سيف الدولة ، إلا أنه يبقى التفسير الذى ارتضيناه وهو أن سيف الدولة كان مجرد قناع من أقنعه ، بل إنه كان أروع الأقنعة التى تكلم من خلفها عن نفسه ، لما سبق أن ذكرنا . ثم إنه يصور نفسه فى صورة البدوى المهاجر المطارد أبدا ، وإذا كانت هجرته معروفة فإن المطاردة معروفة كذلك ؛ فقد كانت هناك محاولة اغتياله من غلمان أبى العنثار ، وهو يصرح بأن هناك من أعد له « السودان فى كفر عاقب » :

أتانى وعيد الأذعياى وأهم  
أعدوا لى السودان فى كفر عاقب

وهو قد قطع « سينا » مطاردة من رجال كافور ، وقضية قاتله الذى رضى له مع مجموعة من الفرسان معروفة . ومن قبل كان هناك الإعداد للقبض عليه من أمير حمص ، الذى جعل فى رجله وعنقه خشتين من خشب الصفصاف . وقد استمر حبسه عامين ( ٣٢٤ - ٣٢٥ هـ ) . ثم إنه إنسان إذا أقام آثاره على الشعراء ، لأنه يرى نفسه الصوت والأخوين الصدى . فإذا اقترب من الشخصية المحورية كسيف الدولة وكافور ، أهمل الشخصيات الأخرى المحيطة بها ، بل استأثارها . وقد يخرج على المألوف مع الشخصية المحورية ، كإدلاله الشديد بنفسه ، وكتابه لسيف الدولة على رؤوس الأشرار ، بل قد يفاضل بين أختى سيف الدولة ، مفضلا الكبرى على الصغرى ، فى صورة لا تليق بموقف الرثاء :

يعلمن حين تحمى حسن مبسمها  
وليس يعلم إلا الله بالشنب  
مَسْرُة فى قلوب الطيب مفرقها  
وحسرة فى قلوب البيض واليلب  
وهل سمعت سلاما لى ألم بها  
فقد أطلت وما سلمت عن كشب  
قد كان قاسمك الشخصين دهرها  
وعاش دهرها المسفد بالذهب

وما نريد أن نصل إليه هو أنه يقدم نفسه فى صورة البدوى الحشن الطباع الذى لم يستأنس فى القصور ، ولم يشغل نفسه بالغرار والحفر ، فإذا أحب فإنه يحب البدويات ، و « حُرّ الحلى والمطايى والجلايب » . ثم إنه لم يكن يخفى شئيه ، ولم يكن يهتم

وهو قد يضع نفسه في صميم إطار اللوحة كقوله :

وأنا منك لا يئنا عضو  
بالسرات سائر الأعضاء

وقد تنبه الواحدى لهذا ، وعجب من تحمل كافور له (٣٥) .  
وقد لاحظ الثعالى أنه يخاطب مدحجه بمثل خطاب المحبوب  
والصديق (٣٦) . المهم أنه لم يكن ينسى فطرته وبدأوته وترثائه  
وحالة التهيج الدائمة عنده ، حين كان يرسم صوراً له  
وللآخرين ؛ فصوره - وكذلك موسيقاه على الخصوص - تنتمى  
لعاله الداخلى في الأساس . فإذا أردنا تعرف حالات التصوير  
الخارجى عنده ، وبخاصة الطبيعية ، وجدنا أن كل هذا كان  
خطوطاً فرعية عنده ، أو كان في خدمة طموحاته وانطلاقه  
الواسع في الحياة ، فنحن نجد في شعره جبال لبنان ، وبحيرة  
طبرية ، ولكنه يعكس نفسه على اللوحين . ثم إنه يلقط المنظر  
في حالة الحركة والتضارع ، على نحو ما نعرف من وقفته أمام مهر  
بصارع الجوع ، وكتب يقض على غزال ، وباز يفترس حجلة ،  
وتبوس جبيلة تلقى من القمم إلى الوديان ، ثم هو مع الأكل  
لا المأكول . وبما يؤكد هذا أنه في طردياته يكون مع الصائد  
لا الصيد ، وأنه يجيد في وصف الحيوانات التي تقترب ،  
كالأسد ، لا الحيوانات الضخمة . هذا بالإضافة إلى عالم  
الصحراء الموحش الرهيب ، وإلى عالم بعض المدن التي مر بها  
مغاضباً ، ثم إنه لم يلتفت إلى أهدار الشام والعراق ومصر ، وأنكر  
عليه الدكتور طه حسين عدم التفاته إلى الأهرام ؛ ذلك لأن هذه  
الأشياء لم تمثل معادلاً موضوعياً لأشياء تمور في نفسه ، فإذا كان  
قد أجاد في « شعب بوان » فلأنه كان مجرد وسيلة للغاية ؛ ثم لأنه  
كان قد انكسر نفسياً ووهن العظم منه (٣٧) . فإذا وقفنا عند  
بعض النصوص رأينا أنه في وصفه لبحيرة طبرية يصفُ عالمه  
هو ؛ أما ما يقذف إلى الذهن من صور مبتسمة عند الحديث عن  
البحيرات فلا يحىء عند المتنبي :

لولاك لم أترك البحيرة والـ .  
غور فيء ، وماؤها شبيب  
والموج بمثل الفحول مزبدة  
تهدر فيها وما بها فطم  
والطير فرق الحباب تحسبها  
فرسان بلق تحوئها للجم  
كانها والرياح تضربها  
جيش وغى : هازم ومنهزم

فهذا آتٍ من فكرته عن تضارع العالم ، ومن أن الصلة بينه

الدولة هو سيف بنى هاشم ؛ وأبو المسك هو المسك ؛ ثم يجعل  
زاوية الرؤية تقع بعيداً ضيف الدولة قمر ، ثم إنه تطلع - وهو  
نظفة - إلى عصر كافور ، وهو إذا استعمل الصفات المتوارثة ،  
كالكفر والأسد ، فإنه يبالغ في التمزق بما يذكرنا بظاهرة « فن  
التكبير » في الفنون التشكيلية ؛ ثم إنه يجعل المدحج في بؤرة  
النور ويظهر الآخرين إلى الظل ؛ فالمغث رأس وغيره ذنب ؛ ثم  
إنه يصور الموضوع في حالة الحركة ، فمدحجوه في حالة تجاوز  
وغمر ؛ ثم إنه لا ينسى التعامل مع الألوان (٣٨) .

وقد وقف القدامى عند صوره الجزئية ، ووضعوها في إطار  
المبتكرات . وقد وصل الأمر ببعضها إلى أنها كانت تُكمد  
متناسية ؛ فحين سمع السرى الرفاء قوله :

وخصرُ تثبَّتْ الأبصار فيه  
كان عليه من حلق نطاقاً

قال : هذا والله معنى ما قدر عليه المتقدمون . ثم إنه حَمَّ في  
الحال حسداً ، وتحامل إلى منزله . وأبو العباس النامي يقول :  
كان قد بقي في الشعر زاوية دخلها المتنبي ، وكنت أشتبه أن  
أكون سبقتة إلى معنيين قاهماً ما سبق إليها ؛ أما أحدهما فقوله :

رمانى الدهر بالأرزاء حتى  
فؤادى في غشاء من نبال  
فصرت إذا أصابتني سهام  
تكسرت النصال على النصال  
والآخر قوله :

في جحفل ستر العيون غباره  
فكأنما يُبْصَرْنَ بالأذان (٣٩)

وهناك كثير من صوره التي وقف عندها الثعالبي والجرجاني  
لأنها تصور العالم الداخلى بمهارة ، كقوله :

وضاقت الأرض حتى صار هارهم  
إذا رأى غير شيء ظننه رجلاً

(٤)

فطعم الموت في أمر حقير  
كطعم الموت في أمر عظيم  
وكم من عائب قولاً صحيحاً  
وأفتته من الفهم السقيم  
ولكن تأخذ الأذان منه  
عل قدر القرائح والعلوم

ويبين الآخرين هي صلة القاتل بالمقتول :

لم تحك نائلك السحاب ، وإنما  
حمت به فصبيها الرحضاء

غير موقفة ؛ فتصوير المطر بعرق الحمى فيه مبالغة لا تزيد  
التصوير قوة ، ولكن تزيده غرابة (٣٨) ، ومثل هذا يقال في  
استعاراته التي يكون وراءها المبالغة في التصوير .

٨

وأخيرا ... فهذه تطوافة في عالم الأسلوب عند المتنبي ،  
تتعرف خصائص اللغة التي كان يستعملها بعد أن يعتمدها في  
دمه ، وتحاول تعرف أسرار المقومات الفنية التي عرفت التجول في  
الزمان والوصول إليها ؛ ذلك لأنها صدقت عن المتنبي شخصيا  
قبل أن تصدق على عصره وعمل حضارته ، ولأنها عبرت عن عالم  
الفجائع الذي صاحب المتنبي ، والذي لم يهرب منه إلى عالم  
الجماليات والزخرفة ، وإنما وضع نفسه في صميمه ، وخلق  
معادلا له بما يمكن أن يسمى « التضاد المتناغم » ؛ بعد أن وضع  
له أن هناك يذود الجمال ، وأن الخديعة تسود في كل المجالات ،  
وأن هناك خلافا في الحكم والنظريات التي تحكم الحياة من  
حواله ، ثم - وهذه مأساة الحقيقة - حين أدرك أنه شخصيا  
مطارد ومدفوع عن أمانيه ، وأن الحياة مستنقضة عليه حتى بالموت  
الشريف .

ومهما يكن من شيء فقد كانت عظمة المتنبي في أنه لم يلبس  
لكل حال لبوسها ، وفي أنه جسد ثلاثة أشياء هي عذابه ، وهي  
عذاب أمته ، وهي عبقريته لغته ؛ ولعل هذا كان وراء قيامته من  
الموت !

ومن عرف الأيام معرفتي بها  
وبالناس روى رجمه غير راحم  
فليس بحرجم إذا ظفروا به  
ولا في الردى الجارى عليهم بآثم !

المهم أنه لا يقصر وقوفه عند التشابه الحسى بين الأشياء ، وإنما  
يحمل الصور الجزئية - كالشبيه - والصور الكبيرة - كالوقوف -  
في خدمة طموحاته ، ووجهات نظره في الحياة ، وتثبيت العلاقة  
بين الشيء والفكر ، وبين الواقع والأمل ، بالإضافة إلى أنها  
تكون تعبيراً عن كبت في الداخل ؛ فإما لم يحققه في الحياة يحققه في  
صورة كلب يفترس غزالا ، أو بآب يفترس حجلة .

وكما كانت الصور عند المتنبي حسيّة وفي حالة شروع كانت  
موقفة ؛ فلذا جئنا إلى الصورة العقلية وجدنا ضعفاً وثقله عن  
براعة الشعر ، على حد ما نعرف من قوله :

ولو كان النساء كمن ذكرنا  
لفضلت النساء على الرجال  
فما التأنيت لاسم الشمس عيب  
ولا التذكير فخر للهلال

ومثل هذا يمكن قوله حين يجعل المشبه أعظم من المشبه به ،  
وحين يتعامل مع عنصر المبالغة ، كما هو الحال في قصيدة  
الحمى ؛ ذلك لأن الصورة في قوله :

## هوامش :

فلسفة نيتشه ، بل لقد أورد احتمالا يقول إن المتنبي كان معروفا عند  
نيتشه - مطالعات في الحياة ٣٣٠ - ٣٣١ . وهناك من يرفع شعره في  
الحروب إلى المستوى المعروف في اللاحم الكبرى كالألبان ،  
والشاعنة ، على نحو ما ذكر عبد الوهاب عزام في ذكرى أبي الطيب  
ص ٨٦ . وهناك من يدرسه في ضوء مقولة العالم النفس « أدلر » التي  
ترد كل موهبة سامية إلى الرغبة في التعويض في ضوء ما قاله أحد أهم  
في كتابه على هامش الأدب والنقد ص ٧٨ ، ٧٩ . وهناك من ركز  
على أثر القرطبية في شعره كعاسينيون وطه حسين - عن الفن ومذاهب  
ص ٣١٢ ، ٣١٣ ، مع المتنبي ... الخ . ما أصدق المقولة التي  
قالها ابن رشيقي في العمدة : « ولم جاء المتنبي فضلا الدنيا وشغل  
الناس » ، ومقرلة التعالي في نيتشه الدهر : « وكادت الليالي تنشده » ،  
والأيام تحفظه .

( ١ ) كان هناك من أسأل دمه على الحقيقة بعد نقاش كاين خالويه ، ومن  
تجاهله كصاحب الأغاني ، ومن تعامل عليه كالمصاحب بن عباد على  
حد ما نعرف من كتابه « الكشف عن مساوئ المتنبي » ، وابن خنابلة  
الذي لفت رسالة بعنوان « المصنف للسارق والمسرقة » ، بالإضافة إلى  
دور الحائقي ، وابن العميد ، ومن تعامل عليه في فترة كتاب على  
الغاري ... الخ . وهناك من عرف فضل كاين جني ، وأبى بكر  
الخوارزمي ، وأبى العلاء المعري ، والبديهي . ومع أن السلسلة  
تستمر فإن أعمق الدراسات ما قام بها المحدثون على نحو ما فعل  
إبراهيم عبد القادر المازني حين ربط بينه وبين نابليون في عدد من  
الصفات ، وحين رأيت مرة أخرى يقول : لو كان الحظ آتاه وحياه  
الملك لحاول أن يكون كالإسكندر المقدوني - حصاد المشتيم من  
١٤١ ، ١٤٢ ، ونحن نعرف أن العقاد قال إن فلسفته تتقارب مع

معناه ولا يحتاج إلى الفكر في استخراجها كثيرة ، وعامة شعر البحرى عليه ، فاما الذى يسأل عن معناه فيفكر في فهمه فكلايات التي من شعر المتنبي ، وقد تعاهد عليه الصحاب بن عباد - رحمه الله - وكان يسميها «رقى العقارب» . . . وابن خلدون يقول « . . . إن الشعر لا يكون سهلاً إلا إذا كانت معانيه تسيق أنفاؤه إلى الذهن ، ولهذا كان شيوعاً - رحمه الله - يعيون شعر ابن خفاجة ، شاعر شرق الأندلس ، لكثرة معانيه وازدحامها في البيت الواحد ، كما كانوا يعيون شعر المتنبي والمصري ، لعدم التسلل على الأساليب العربية ، فكان شعرهما كلاماً منظوماً نازلاً عن طبقة الشعر - باب صناعة الشعر - بل إن الواحدى في مقدمة شرحه للمتنبي يؤكد أنه خفيت معانيه على أكثر من روى شعره .

- (٢٦) المتنبي مالى الدنيا من ١٦٥ وما بعدها - دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل .
- (٢٧) المتنبي وشوقي - عباس حسن ١٣٥ .
- (٢٨) مع المتنبي ١٢٦ وما بعدها .
- (٢٩) الكشف عن مساوئ المتنبي ٢٢ ، ٢٣ معجز أحمد ١٣٦ .
- (٣٠) الفن ومذاهبه ط ٥ ص ٤٠ .
- (٣١) المتنبي مالى الدنيا . مقال د . نبيلة إبراهيم ص ٣٧٨ .
- (٣٢) هناك شبه إجماع على عجزه ، ويذهب الدكتور طه حسين إلى أن ما وراء سجنه كان التهجيم على الحكام وتوعدهم - مع المتنبي ٩٥ - ٩٨ .
- (٣٣) راجع دراسة مهمة لعبد الجبار داود البصري في كتاب المتنبي مالى الدنيا وشاغل الناس ص ٣٨٨ وما بعدها ، وتأمل قوله « إذا صادف أن جمع شاعر ما جمعه المتنبي في لوحاته من لون وتكرير وإضاعة وظل وحركة ، والمواد المستعملة في الرسم ، فإن طريقة الرسم والصبغة وزاوية الرؤية تبقى صفات لصيقة بشخصيته وأصالته . . . كان الجمهور المعجب بقائه البطل سيف الدولة الحمداني لا يستطيع الحصول على صورته لعلقها على الجدران ، ولكنه كان يستطيع أن يقرأ قصيدة للمتنبي تصوره حيا . كانت قصيدة المتنبي لوحة من لا يملك لوحة » .
- (٣٤) الصبح للمنى ٧٥/١ .
- (٣٥) شرح الواحشى ص ٢٥٢ .
- (٣٦) البيضة ص ١١١ .
- (٣٧) انظر دراسة في النص الشعرى . د . عبد بدوى والتعليق على هذا النص ص ١٩٢ وما بعدها .
- (٣٨) النقد الأدبي الحديث . ط بيروت . د . محمد غنيمي هلال ص ٢٣٣ .

- (٢) إذا كان أحد أمين يشك في ثقافته الفلسفية - الحلال ، عدد خاص بالمتنبي ١٩٣٥ - فإن الدكتور عماد منثور لا يستبعد هذا - النقد المنهجى عند العرب ١٦٦ .
- (٣) خزائن الأدب للبغدى ١٤٦/٢ .
- (٤) على هامش الأدب والنقد . على أدم ص ٦٣ .
- (٥) الفن ومذاهبه . د . شوقي ضيف ص ٢٦٠ وما بعدها .
- (٦) الكشف عن مساوئ المتنبي للصحاب بن عباد ص ١٠٠ .
- (٧) العملة ١٤٥/١ .
- (٨) ص ٤٩ .
- (٩) الصبح للمنى ١٤/٢ .
- (١٠) العملة ٦٠/١ .
- (١١) الكشف عن مساوئ المتنبي ص ١٨ .
- (١٢) القصيدة المأدحة . د . عبد الله الطيب . الخرطوم ص ٦٦ .
- (١٣) السود والحضارة العربية . د . عبد بدوى ص ١٨١ وما بعدها .
- (١٤) الخروعية : الناعمة الشابة دقيقة العظام ، الرحلة : السمينة الطويلة العظيمة ، السبحة : السمينة الطويلة العظيمة .
- (١٥) الكشف عن مساوئ المتنبي ط القدس ص ٣ .
- (١٦) قضية التكرار تشمل الشاعر في كل مراحل ، وهي شاهد على انشغاله طيلة حياته برواسب بعض المعاني والألفاظ المكررة ، ثم إنها قد تكون محاولة للتفوق على النفس بعد حالة التفوق على الآخرين - فن المتنبي بعد ألف عام . إبراهيم العريض ١٢٨ ، ١٢٩ ط الكويت .
- (١٧) مطالعات في الكتب والحياة ١٨٦ ، ١٨٧ .
- (١٨) في الميزان الجديد ١٨٤ .
- (١٩) المتنبي مالى الدنيا . العراق ص ١٣٩ وما بعدها .
- (٢٠) سر الفصاحة ٩٩ .
- (٢١) ص ٨٥ .
- (٢٢) أكد هذا محمود شاكر - المختطف ج ١ مجلد ٨٨ ص ١٣٠ - ورفضه د . طه حسين في كتابه مع المتنبي ص ٢١٢ ، ولم يستبعدا ماريون عيود في الرؤى ص ١٩٧ ، ١٩٨ .
- (٢٣) انظر مقالة د . محمد كامل حسين في الكاتب المصرى . نوفمبر ١٩٤٥ .
- (٢٤) بيتية الدهر ٩١/١ .
- (٢٥) يقول صاحب سر الفصاحة ص ١٩٥ وما بعدها « إن المحمود من الكلام ما دل لفظه على معناه دلالة ظاهرة ، ولم يكن خافيا مستغلقا ككلمات التي وردت في شعر أبي الطيب . وأمثله الكلام الذى يظهر



أحدث مستحضرات التجميل

متوفر حاليا

فاليانت

كريم حلاقة  
للمرأة البشرة  
والحلاقة المثلى

فاليانت

معجون أسنان  
بالكلوروفيل  
يحافظ على صحة الأسنان

فاليانت

Valiant

فاليانت  
؟

فاليانت  
؟

فاليانت  
؟

شامبو  
كريم حلاقة  
معجون أسنان  
كولونيا  
أصابع للحرق

للأدوية



القاهرة

# التشاؤم في رؤية أبي العلاء

عبد القادر زيدان

ولو أني عَشَرْتُ على الشُّرَيَّا  
لَكُنْتُ مُخَالِفًا زَلِّي وَعَشْرِي

الزُّرُومِيَّات جـ ١ ، ص ٣٩٧

كانت مرثية أبي العلاء المشهورة في « الفقيه الحنفي » ، هي النافذة التي أشرقتنا من خلالها على عالم أبي العلاء التشاؤمي . ولا جدال في أن « المتبحر المدرسي » ، الذي درسنا في ضوئه هذه المرثية ، قد عمق في نفوسنا منذ الصبا الباكر ، نزعة أبي العلاء التشاؤمية . وربما تساءلنا أحياناً إبان هذه المرحلة المبكرة ، دون أن نلقى إجابة مقنعة ، كيف يستوى البكاء والغناء ، وكيف يتشابه في أذن المتلقي صوت البشير الذي يؤذن بميلاد حياة جديدة ، انتظرها البعض ، لتملأ عليهم حياتهم الخاوية بسعادة طال عليهم أمد انتظارها ، وصوت الناعي وهو يعلن على الأحياء فجعة النهاية وقسوة الرحيل ؟! هل جاء ذلك التشابه بين الأضداد الذي حدثنا عنه أبو العلاء - كما يذهب إلى ذلك باحث معاصر - من إدراكه الواعي لعمق المأساة الإنسانية ، ومأساة هذا الوجود الذي يمتزج فيه البكاء بالغناء ، أو الحزن بالسعادة <sup>(١)</sup> ، أو بتعبير آخر ، « الظاهر والوجه » ، وما يوحى هذا التعبير أو ذاك من « أن السعادة والشقاء يؤكد كل منهما الآخر » <sup>(٢)</sup> ، ويكشف في الوقت نفسه عن « التناقض الكامن في وجودهما معا متلازمين » ؟!

« وهكذا فإن الإدراك أيضاً يجبرني بطريقته بأن هذا العالم لا يجد . أما عكس الإدراك ، أي العقل الأعمى ، فقد يدعي أن كل شيء واضح » <sup>(٣)</sup> . ولا مشاحة في أن أبا العلاء لم يكن صاحب ذلك « العقل الأعمى » ، العقل الذي يرى الوضوح في كل شيء يطالعه ، ولا يحتاج معه إلى إثارة زويدة من التساؤل تنفص عليه حياته ، وتغمره بفيض من قلق لا فكاك منه . فعقل أبي العلاء لا يني عن التساؤل بحثاً عن إجابة ربما كان السراب أقرب منها تحقاً :

لعلَّ نَجْوَى اللَّيْلِ تُعْمِلُ فِكْرَهَا  
لَتُعْلَمَ سِرّاً فَالْعَيُونُ سِوَاهُهَا <sup>(٤)</sup>

على أية حال ، فربما كان واضحاً إلى حد كبير ، أن الحديث عن تشاؤمية أبي العلاء ، يأتي من رؤية واقعية تبرز في جلاء حقيقة وجودنا في هذا العالم ، هذه الحقيقة التي غالباً ما يغلفها العقل المحدود بأغلفة من وهم ، ومن ثم لم يتح له أن يرى الموت معانقاً الحياة ، والفرح ملازماً الترح . ولذا كانت تلك الافتتاحية التي استهل بها قصيدته « غير مُجد في ملأى واعتقادي » ، وما يعلن لنا في أبياتها الأولى عن عبثية الحياة ولا جدواها . ولا يستطيع الباحث أن يغفل هذا الإدراك المتقدم - زمانياً - لعبثية الحياة كما تناوها أديب وراحل من أدباء « العبث » المحذثين عندما قال :

الراوى أكثر عما يقودنا إلى أبى العلاء الذى يتحول - بدوره - إلى مرآة تتيح لهذا الراوى أن يتأمل نفسه من خلال آخر ، فيحدثنا عن أفكاره ومشاعره وفلسفته الخاصة في الحياة<sup>(٨)</sup> - نقول أبا كانت طبيعة ذلك الحوار وما يقودنا إليه ، فهو يشير بطريقة ما إلى الصلة التى لا يمكن إغفالها بين المعرفة والعرف والرضا أو التفاضل ، وما يعنى هذا كله من الإقبال على الحياة من ناحية ، وبين المعرفة المحدودة والتشاؤم أو « العجز عن ذوق الحياة » كما يقول طه حسين ، من ناحية أخرى .

ولسنا في حاجة إلى القول إن طه حسين في حوار مع أبى العلاء ، يضعنا أمام المعرفة الحسيّة التى يصلها الإنسان عن طريق الحواس في مجموعها ، وحاسة البصر على وجه الخصوص . ولما كانت حاسة البصر مفقودة عند المتحورين ( طه حسين وأبى العلاء ) ، كانت تلك الدعوة التى جاءت من طه حسين لأبى العلاء ، هذه الدعوة التى يدعوها فيها أن يتمتع بالطبيعة عن طريق إحساسه وشعوره بها ، وألا يجعل فقد البصر يحول بينه وبين نوال تلك النعمة . ولكن أبا العلاء لا يقوى على قبول دعوة محاوره تلك ، فإذا بنا نراه - أبى طه حسين - وقد وقع فريسة لتباير ينوشانه : ملازمة أبى العلاء أو الحرب منه . أو كما يقول ناقد معاصر ، نراه « متوتراً بين اختيارين : زهد شاحب مظلم ، يقتصر بعجزه عن مشاهدة لذات الحياة وعدم القدرة على تحصيلها ، أو إقبال على حياة كلها حسّ وممتعة ، تموض بلذاتها المتعدّدة ما يفوت نعمة الإبصار »<sup>(٩)</sup> . يقول طه حسين : « ويشدّ على هذا الحوار بينى وبين أبى العلاء حتى أبره ما وأفر منه ، وأطلب إلى من حولي أن يدعوني إليهم ، وأن يستنقلوني من هذه الحياة التى كنت أحيها . . . . ثم أصبح فأزور مع أسرى جزيرة كبرى ، وأشهد ما كان يملؤهم من هذا الإعجاب الذى كان يخرجهم من أطوارهم ، وأقنع أنا بما يجدون بما يبلغني من رقة الهواء ونقاء الجو وصفاته ، وبما يحمله إلى النسيم من العرف ، وبما يُلقني في نفسى من أوصاف لا تحقق لها شيئا ، ولكنها تثير فيها كثيراً من الخواطر والمعان وضروب الخيال ، وإذا الحوار يستأنف بين أبى العلاء وبينى متصلاً عنيفاً مختلفة ألوانه »<sup>(١٠)</sup> .

وربما لو تأملنا المقطع السابق ، لوجدنا أنفسنا أمام المصطرّ العاجز ، لا قناعة القادر المستطيع ، وأن فكرة المصالحة التى يخفى معها والتوتر ليحلّ معه اعتدال يصل بين الجانبين معاً في توسط ، فكرة - على الرغم من وجاهتها - في حاجة إلى مراجعة ، حتى لو وجدنا لها في دعوة طه حسين الدليل . لقد استعمل أستاذنا الناقد لفظه والتبرير في مقام التعليق السابق ، وأغلب ظنى أنها أقرب إلى واقع الأمر أكثر من قرب والمصالحة إليه . إن تبرير الفعل لا يخفى العجز عن إتيان غيره ، ولذا نرى

ولكنه مع غموض السر واستحالة فض مغاليقه ، لا يعرف التوقف عن المحاولة التى يلتقى معها في نهاية المطاف بعبيّة الحياة و « عالياتها » ، هذه اللحالية التى تتمثل في « عذوبته أمام اللائته » ، بالأسوار الغاشمة الممتنة التى يرتطم بها في كل مرة يحاول فيها أن يبحث عن الوحدة والوضوح في عالم يسوده الاضطراب والظلام<sup>(١١)</sup> ، وما يخلف هذا الإحساس أو الإدراك كما قلنا من قبل ، من زوح تشاؤمية تفرض وجودها على حياته كلها :

كلّ تسيير به الحياة ومائله  
علم على أبى المنازل يُقدّم  
ومن المجانب أنسا بجهالة  
نبيى وكلّ يساء قوم يُمدّم  
والمرء يتخطّط ثم يرضى بالذلّ  
يقضى ويؤجّله الزمان ويُعديم<sup>(١٢)</sup>

فالمعرفة المحدودة التى أسلمت منه الفكر والعين للسهاد الدائم ، والزمان المذمّر أو الدهر بمعناه العام ، الذى يعنى على الأشياء فيحيلها إلى أطلال دوارس ، والموت ! هذا الحدث الذى يجعل في طياته عوامل الفناء للإنسان ؛ ملامح ثلاثة تشكل عالم أبى العلاء التشاؤمي على المستوى الميتافيزيقي .

وعلى الرغم من تداخل هذه الملامح حتى يبدو للدارس صعوبة الفصل بينها ، ومن ثم يتدلر الحديث عن أى ملمح منها على انفراد ، فإننا سنحاول ذلك ما أمكن ؛ لأنها في نهاية المطاف ، تحدّد بتداخلها هذا عالم أبى العلاء التشاؤمي على المستوى الميتافيزيقي بوضوح لا يمكن تجاهله .

- ١ -

فقصور المعرفة الإنسانية من السمات الواضحة التى ألحّ على إيراها أبو العلاء . ولقد حاول طه حسين أن يربط بين قصور المعرفة وتشاؤمية أبى العلاء فيها أجراه معه من حديث متخيل ، ويقول « وكنت أبحث أبا العلاء بأن تشاؤمه لا مصدر له في حقيقة الأمر إلا العجز عن ذوق الحياة ، والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة ، ومن نعيم ولذة . وكان أبو العلاء يقول : فإنك ترضى عما لا تعرف ، وتُعجب بما لا ترى . وكنت أقول له : إن لم أعرف كل شيء فقد عرفت بعض الأشياء ، وإن لم أر الطبيعة فقد أحسستها . وكان أبو العلاء يقول لى : تبين إن استطعت حقيقة ما تعرف ، فسترى معرفتك مشوّهة . ولأنك إن استطعت بين ما تحسّ من الطبيعة وما يرى الناس منها ؛ فلن تجد إلى هذه الملامة سبيلاً »<sup>(١٣)</sup> .

وأبدا كانت طبيعة الحوار الذى أجراه طه حسين مع أبى العلاء ، وأنه يقودنا - كما يرى باحث معاصر - « إلى شخصية

المشور على الحقيقة التي لا ينفى الفكر ينقب عنها ، أملاً في الوصول إلى اليقين الذي يسبغ على النفس هدوءها واستقرارها . ولكن النسبية التي تسم المعرفة الإنسانية يجسمها تطبيع كل محاولة من هذه المحاولات بالإخفاق ، حتى نراه يسلك الجاهل الذي لم يعمل فكره في يوم ما في مثل هذه القضية ، مع الرجل الذي أوى القدرة على الفهم والإدراك ، بلا تفرقة حقيقية بينهما ، إلا ما يجنيه ذو الفهم من جراء محاولة فاض ما يكتشف هذه المشكلة من غموض ، حيرة وضباب :

فَهُمُ النَّاسُ كَالْجَهْلُومِ وَمَا يَنْظُرُ  
فَسَفَرُ الْإِلَهِ بِالْحَسْرَةِ الْفُتُوحَةِ<sup>(١٤)</sup>

- ٢ -

وإذا كان أبو العلاء لم يجد مناصاً من الاعتراف بهذه الحقيقة - قصور المعرفة الإنسانية ومحدوديتها - في بيته الأول ، فقد كان طبيعياً أن تنعكس منه الرؤية على السلوك الإنساني في مواجهة هذه الحقيقة ، وأن نلمح فيها بجليه فكرة الزمان كما كان يراها الشعراء في العصر الجاهل ، وما تعنى من التدمير والهدم والوقوف أمام الإنسان وما ينبغي تحقيقه ، فضلاً عن التزوع الذي نطالعه فيها يقول ، بين قبول الأمل في حياة أخرى كما يحدثنا الدين ، والشك في إمكان تحقق هذا الأمل .

ولم يكن من المستغرب - إذن - أن نرى أبي العلاء وقد أحاط به العجب وأخذته الدهشة ، لما يشاهد من فعل إنسان لا يتفق مع ما يطالع في الوجود من عبثية . إن الغموض الذي يغلف المصير الإنساني ، وهذه العدمية التي تغنى على ما يحاول الإنسان أن يقيمه ، لم تدفعه إلى التمرّد كما تمرّد أبو العلاء ، عندما واجه العدمية في الوجود بعدمية علاقته حين امتنع عن البناء والنسل ، بل تراه لا يكفّ عن البناء وعن الإنجاب ، وعن الفعل أيّاً كان نوع ذلك الفعل ، وكان الإنسان في هذه الحياة يأتى أفعاله تحت سيطرة من جبرية مهيمنة لا يقوى على الفكك منها ، أسماها أبو العلاء بالزمان الذي يبده الإيجاد والإعدام ! وقد يكون أبو العلاء محقاً في رؤيته التي ترى خضوع الإنسان لهيمنة الزمان دون تمرّد ، وقد لا يكون محقاً فعلاً ذهب إليه ، بمعنى أنه لم لا تكون أفعال تمرّد إنسان من طراز آخر يختلف عن تمرّد أبي العلاء ؟ لم لا يمثل الفعل الإنساني الذي لا يعرف التوقف ، لم لا يمثل نهجاً في التحدي ؟ لم لا يكون الإنسان - بعيداً عن الرؤية التشاؤمية عند أبي العلاء - من خلال فعله هذا ، محققاً ذاته في استمراريته لا يستطيع الزمان - على الرغم من جبروته - أن يحرز عليها نصراً حاسماً ؟ !

على أية حال ، يبدو أن فكرة الزمان المسيطر ، أو « الدهر » كما كان يقال في معظم الأحيان ، لم تكن لتخل مكانها بسهولة من الساحة الفكرية التي جال فيها فكر الشاعر ، على الرغم من

طه حسين في التعبير السابق ، قد أقنع نفسه بأشياء « لا تحقق لها شيئاً » . وكأنه به قد استند على المقولة الشائعة : « ما لا يدرك كله لا يترك كله » . في حين أن المصالحة وما تعنى من توسط ، تفترض القدرة على إتيان فعلين متناقضين في أغلب الأحوال ، ولكن الفاعل بإرادة حرة ، يجمع بين ما في الفعلين من تميز ، في فعل آخر يتسم بالمروءة التي تكشف عن القدرة وتنفي العجز . وربما أوضحت صورة ما ذهب إليه عندما نقرأ ما يقوله طه حسين ، حول الصلة التي تربط بين فقد البصر وما يترك في نفس صاحبه من سوء ظن يسلمه في النهاية إلى التشاؤم : « ... لأن الناس لا يقياس إليهم مجهولون أو كالمجهولين ، يسمع أصواتهم ولا يراهم ، ويحس أفعالهم ولا يراها ، فيفهم من ذلك ما يستطيع ، ويعجز عن ذلك أكثره<sup>(١٥)</sup> . . . . . وإذا فهو ، بحكم هذا كله ، فارغ لنفسه عاكف عليها ، منهم لما ساء الظن بها . وحسبك هذا كله مثيراً للتشاؤم ومسبباً للكآبة على النفس ، وصاحباً للحياة بهذه الصبغة الشاحبة عادية . »<sup>(١٦)</sup> ولسنا في حاجة إلى القول إن فقد البصر عند أبي العلاء وطه حسين أيضاً ، لم يكن من السهل أن تجدى معه مصالحة أو حتى تبرير ، في أي مجال من مجالات الاختيار ؛ الاختيار الذي يعنى القول كما يعنى الرفض .

ولعلنا نتساءل : هل قصور المعرفة الحسية وكف البصر على الخصوص ، له دوره في تأصيل رؤية أبي العلاء التشاؤمية ، فضلاً عن تعميق « عاطفة سوء الظن » كما يرى طه حسين ؟ ربما يكون من الخطئ تجاهل هذه العادة التي ابتل بها أبو العلاء في طفولته الباكّة ؛ هذه الباهة التي كان لها دورها الخطير في حياته ، والتي يقول عنها على لسان الشاحج : « ولا يقتنع له القدر بالآلئين حتى يأمر بتخمير العين . » أو يقول : « فهي تروى الناصر ولا تلقاه ، وتسمع قسيب الأرزق ولا تسقاه . وتمرّ عليها الدّجالة من الرفاق ، فإذا سمعت صوت الحافر حاج ذلك عليها طرباً وحزناً ، ودنّت إلى الله القادر معاشاً لئنا . »<sup>(١٧)</sup> . نقول ربما يكون من الخطئ تجاهل هذه العادة ، ولكن من الخطأ في الوقت نفسه أن نعتد عليها فقط في الكشف عن بدور التشاؤم عند أبي العلاء .

إننا لو أعدنا قراءة الأبيات السابقة ، لوجدنا أبا العلاء قد تحطى حدود المعرفة الحسية بما فيها من قصور أحدثته تلك العادة أو غيرها من العوامل التي تجول بين الحواس وتحصيلها للمعرفة التي تؤخذ من ذلك الطريق . فالأبيات السابقة تكشف لنا عن أبي العلاء وقد أرقته مشكلة عقلية لا تقبل المصالحة أو التبرير . إنها - إن صحّ فهمنا للأبيات المشار إليها - مشكلة وجود الإنسان وعنده ، وتطلعه اللاهوت إلى ما ينتظر الإنسان بعد الموت . وقصور المعرفة في هذه الحالة ، هو في حقيقة قصور في

ومشكلة الموت ، من المشكلات التي أخلت عند أبي العلاء صوراً متعدّدة من صور التناول . ففراه - مثلاً - ينظر إليه بوصفه وسيلة للخلاص أو التحرّر من رقة الحياة ؛ فعن طريقه يستطيع الإنسان أن يحصل على الأمان المتقدّم في دنيا البشر .

وهو يرى في الموت حائلاً بينه وبين ما يريد تحقيقه ؛ أو كما يقال بلغه الفلاسفة عنه : « هو موقف عاجز ، أو أحد حاسم ، من شأنه أن يحدّد دائماً بتلك اللحظة الأليمة التي لن نستطيع بعدها أن نحقق أية إمكانية »<sup>(٢٠)</sup> . ولذا نراه يقول :

وَكَيْفَ أَقْضَى سَاعَةً بِمَسْرُوعٍ  
وَأَعْلَمُ أَنَّ الْمَوْتَ مِنْ غَرَمَائِي<sup>(٢١)</sup>

ولم يكن مستبعداً أن يتحول الموت في تصور أبي العلاء ، خلال رحلة قلقه الوجودي ، إلى أداة من أدوات الزمان أو الدهر التدميريّة ، وما يعنى هذا التصور من شعور بالعجز والتشاؤم والخوف من المصير الذي يكتشفه الغموض :

لا يفرض المرءُ ممّا يقتلُ غَرَضاً  
يَمِى وَيُضْحِى بِبَيْلِ الدَّهْرِ مَرْشُوقاً<sup>(٢٢)</sup>

ومع ما تحدّثه هذه النبل من وأد لكل دوافع الرغبة والتمنى ، حتى قبل أن تنطلق من مكائنها ، فإنها نذير « موت لا يفتردي بشيء ، ولا يكفر عن شيء »<sup>(٢٣)</sup> :

وَمَنْ سَحَابًا نَبِيلُهَا  
كُلَّ قَتِيلٍ قَتَلَتْ لَمْ يُبَا<sup>(٢٤)</sup>

وقد تطفئ أصابع الزمن التدميريّة ، فتصنع علماً مفعماً بالتشاؤم ، تتحطم فيه البهجة تحت وطء العدم الذي يأتى به الموت :

وَكَيْفَ تُرَجِّى السُّعُودَ فِي زَمَنِ  
يَسَارُهُ رَاجِعٌ إِلَى الْعَدَمِ<sup>(٢٥)</sup>

ثم تعلق التشاؤميّة التي يشيعها الموت ، فإذا بنا نراها تنشر ظلها على الحياة وما بعد الحياة :

وَقَدْ طَالَ عَهْدِي بِالْبُشْبُوبِ وَغَيْرِ  
عَهْدِي الصَّبَا لِلْحَادِثَاتِ عَهْدُ  
وَهَمَّتْ فِي هَضْبَةِ الْمَجْدِ خَيْرُ  
بِأَنَّ قَرَارَاتِ الرِّجَالِ وَهُوَ<sup>(٢٦)</sup>

وقد يظهر ظل العقيدة الدنيويّة على استحياء وسط هذا الجو المقعم بالعدميّة ، لكنّه لا ينفي أبداً فكرة العدميّة والضياع الذي ينتظر الإنسان :

« وَرَبِّمَا أَضْجَعُنِي الْمُلْجُدَ عَلَى رَمَمِ مَيِّتٍ قَبْلَ لَوْ نَطِقُ لَمْ يَقُلْ

وجود عقيدة دنيويّة لها تصورها الذي يرفض فكرة الزمان المهيمن ، وما يحمل من تصورات وجوديّة كان لها مكانها في الشعر الجاهل . وقد أشار إليها القرآن الكريم في قوله تعالى : « وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا مَوْتٌ وَنَحْيَا وَمَا يَهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ »<sup>(٢٧)</sup>

ولقد عاشت هاتان الفكرتان تناوشان فكر أبي العلاء وتتجاذبان . لذا نراه دائم التورّد بينهما ، لا يستقرّ على قرار حاسم يعطى لإحدهما الترجيح ، وما يعنى من اطمئنان - لا تشعب معه النفس :

« ومن لي بالوقفة بين المنزلتين : لا أكرم ولا أهان »<sup>(٢٨)</sup> فمحدودية المعرفة ، تحول بينه وبين التناول بما هو مقدم عليه ، ولكنها في الوقت نفسه لا تقف بينه وبين التمتع الذي لا يغالى في التشوّف إلى ارتفاع المنزلّة ، وإن بعد به عن دائرة الهوان . ولكنه في موضع آخر ، لا يقف عند حدود التمتع الفاني من بلوغ الأمنية حتى في نطاق التوسط ، الذي يحفظ عليه قدرًا من كرامة ، فنراه يلج باب العقيدة في دعاء أسيف :

رَبِّ أَكْفِنِي حَسْرَةَ السَّدَامَةِ فِي  
الْعَفْصِ فَلَيْلَ تَحَالُفِ السَّحَرِ<sup>(٢٩)</sup>

ولكن كثيراً ما ينجو الأمل عند أبي العلاء في حياة أخرى يليق معها ذلك الدعاء السابق ؛ فإذا به يقول في عديميّة قانطة :

غُيِّبَ مَيِّتٌ فَمَا رَأَيْتُهُ  
عَيْنٌ سِوَى رُؤْيِيهِ الْمَنَامِ  
فَلَا يُبَايِ الْبَلِيبُ مَنَا  
فِي مَنَسَمٍ حَلٍّ أَوْ سَنَامِ<sup>(٣٠)</sup>

فإذا توقف باحث معاصر أمام هذه الأفكار التي أحاطت بأبن العلاء ليتساءل : « أين تمضي الظلال البشريّة التي تجبّو تحت ظلمات الموت ؟ أو إلى أين تدب تلك الأشباح الإنسانية التي يطويها الغفاء في جحافلها المظلمة ؟ وإذا صبح أن الموت رقاد كرقاد النوم ، فما الأحلام التي تطوف بنا في مثل هذا الرقاد ؟ »<sup>(٣١)</sup> - نقول إذا توقف ذلك الباحث ليلقى هذه الأسئلة المتتابعة في مواجهة « سرّ النهاية » المعنى على البشر ، بلا أمل في الوصول إلى إجابة يقينيّة تطامن من فكره المسدّد ، فإن أبا العلاء قد أدرك عبيثيّة المحاولة - بعد إعمال الفكر منه واللبّ - فتساقطت عنده النهاية ، في القعة كانت أوفى السفع .

- ٣ -

نأتى الآن إلى الملمح الثالث من ملامح عالم أبي العلاء التشاؤمي التي افترضنا أنّها تسهم في تشكيل عالمه ذلك ، وأسماها بالوأت .

وإدى الخوف الذي تستشعره كل ذات إنسانية « من انسحاب الفناء على تلك « الإثنية » المعبية التي يمتلكها كل فرد منا بوصفه شخصاً قائماً بذاته » ، فإننا نراه في نص آت لا يحدثننا عن خوفه من الموت ، بل يحدثننا عن خوفه وفرقه وإشفاقه بما بعد الموت :

يَعْلَمُ إِلَهِي يُوسِجِدُ الضَّعِيفُ شَيْعِي  
فَلَسْتُ سَاطِعاً لِلْفَسَادِ وَلَا الْمَرِي  
غَبَرْتُ أَيْسَراً فِي يَدَيْهِ وَمَنْ يَكُنْ  
لَهُ كَرَمٌ تُكْرَمُ بِسَاحِبِهِ الْأَنْسَرِي  
أَضْبَحُ فِي الدُّنْيَا كَمَا هُوَ عَالِمٌ  
وَأَدْخُلُ نَاراً بِشَلِّ قَبْصَرٍ أَوْ كَسَرِي  
وَأَنْ لَأَكْجُو بَيْنَهُ يَوْمَ تَجَاوِزُ  
فَيَأْمُرُنِي ذَاتُ الْيَمِينِ إِلَى الْيُسْرِي  
إِذَا رَاكِبٌ نَأَتْ بِهَ الشَّوْأُ نَاقَةً  
فَمَا أَتَقْنِي إِلَّا الظَّوَالِغَ وَالْحُسْرِي  
وَأِنْ أَهَفُ بَعْدَ الْمَوْتِ مِمَّا يَسْرِينِي  
فَمَا حَقْنِي الْأَذَى وَلَا يَدِي الْحُسْرِي<sup>(٣٢)</sup>

إن أول ما يتبادر إلى الذهن ونحن نتالع هذه الأبيات ، عنصر التناقض الذي يبدو في وضوح لا يمكن تجاهله ، بين ما ذهب إليه أبو العلاء في النصوص السابقة على هذا النص ، وما يشيع في هذا النص الأخير . فبينما تتلوه النصوص السابقة بحالة من العدمية التي تغمرها موجة مخيفة من الضياع والتشاؤم حيناً ، وحيناً آخر تطالعنا تلك العدمية وقد غلفت بسحرة من سخرية علائقية عجيبة ، لكنها لم تقو على إخفاء الأسى الأسيف الذي يتوارى خلف تلك السخرية - نقول بيننا هذا هو حال النصوص السابقة ، نرى هذا النص الشعري وقد عاد به أبو العلاء إلى حضن العقيدة ، وما تمنى من بعث ونشور ، وثواب وعقاب ، يجتنى معه أى حديث عن ضياع أو عدمية ، من قبيل الضياع الذي حدثنا عنه آنفاً . ومع هذا فإن أبا العلاء يشير إلى نوع آخر من الضياع الذي يضيغ به المؤمن ويشقى . إن الضياع الذي يخافه أبو العلاء هنا هو أن يتساوى في المصير مع عبدة الأوثان ومن قَسَمُوا النار من دون الله . ويخاف أيضاً أن يتبدل إليه الإحباط والفشل الذي عانى منه في الدنيا لينال من مصيره في الآخرة ، وكان عودته هذه إلى الله ، لم تحل بين نزعة التشاؤم والظهور . على أية حال ، فهناك فكرتان تبرزان من ثنايا النص السابق في حاجة إلى أن نقف عندهما ولو قليلاً : الفكرة الأولى ، ونعني بها فكرة التناقض ، والفكرة الثانية ، هي « الريبة » التي صرح بها أبو العلاء في بيته الأخير .

● ١ - إن التناقض الذي تفصله هو هذا الذي يقف وراء توتر أبي العلاء بين رفضه للأمل الذي وعد الله به المتقين ، وقبوله

مرحبا . ونحى جَبَلٌ بقدر الله إن شاء فتكشف عني التراب لتغدو بي جرواً حوشياً . عرفاء تحترف ، وتعرف بذلك وتعترف ، أن لها عندى مطلباً . وغشيها رداء الضيغ تعتمل ، فرأها خير بَكَرَ لإثارة الأرض فزجرها مُغْضِباً<sup>(٣٣)</sup> . وفكرة الضياع الذي ينتظر الإنسان بعد الموت ، من الأفكار التي كان لها صداها في الشعر الجاهل بعامة ، وفي شعر الصعاليك على وجه الخصوص . وإذا كان أبو العلاء قد ناقش هذه الفكرة في صورة توحى بالتسليم الذي فرضته قدرة إلهية ، فقد تناولها أيضاً كنتاج طبيعي للمهنة التي قمتها الضياع ، حتى صار هذا العمل المدمر حقاً لما لا يقل النقاش أو المراجعة ، حتى لو بدت هذه المراجعة على هيئة زجرة من جانب فلاح غاضب .

وقد يعود أبو العلاء في موقع آخر من إملائه المشبعة بروح السخرية ، فراه يحاول أن يتحكم في مصير جسده بعد الموت ، فيكشف لنا عن رغبته في التبرع ببعض جسده (الثلث) للثعلب حتى لا يصل إليه الضيغ ، على الرغم من عدم يقينه من تحقق وصيته تلك . . . يقول : « ولو قبلت كلاب المصّر وصفي لأوصيتك لك بأطيب بضعة مني ، لا بل بالثلث من لحمي . ولكنني جمعة حرصية لا تقبل وصال . أما الضيغ فأكرهه أن تصيب مني شيئاً ، لأنها حمقاء مومسة ، لا آمن أن تطعم بضيعي سلقاً يعرض لها بالمعيار ، لأنها إحدى المومسات . وكأنا تزاحم الكلاب على أوصاله . وإن فعلت ذلك فقبل ما خشيها فتیان القوم ، . . . »<sup>(٣٤)</sup>

وإذا كانت العدمية المصاحبة لواقعة الموت لم تحل لمسة العقيدة بينها وبين الظهور فيها أم أبو العلاء ، فلم يكن في مكتبة العقيدة أن تتغلب على الخوف الرابض في أعماق الشاعر وهو يواجه لغز الموت « بكل ما فيه من غرابة وقسوة وإعتام »<sup>(٣٥)</sup>

« شغلني عن النَّسَبِ وقول في النَّسَبِ أَلْ أَسْلَكُ مِنَ الْحَمَامِ تَسْبَبًا . أذهب النوم وأطال الأرق وأفل رغبتي في الشرف ألى لا أجد من ذلك مذنباً . جَلُّ الْبَارِي أَلْ يَحْمِلُ هَذِهِ النُّكْبَةَ مَنَكِبًا أَضْخًا »<sup>(٣٦)</sup> . إن الإحساس الحاد بحتمية الموت ، وما حقق في داخل أبي العلاء من نزعة تشاؤمية ، قد جسّد شبح الخوف الذي لا يذوق معه الإنسان طعم النوم ، ولا يستشعر هداة الراحة ، وهو يواجه مثل هذه النكبة التي تفوق قدرة الجبال الرواسي . إن أبا العلاء يبدو وكأنه أراد أن يضيغنا - دون عمد - أمام حقيقة وجودنا الذي لا يعدو أن يكون مواجهة يقصها التكاثر ، وحالة من حالات المرى الإنسان التي تبعث على الرعب والخوف ، « عندما تخفى كل فكرة تختبئ بها ، ويتبدد كل سند عطف تتلوع به »<sup>(٣٧)</sup>

وإذا كان خوف أبي العلاء المؤرق من الموت ، يأتي من

٣ - وإذا كانت رؤية أبي العلاء «المتأففة» قد أسهمت إلى حد كبير في الكشف عن بواعث النزعة التأففية لديه ، فقد كانت هناك عوامل أخرى لها دورها في تعميق تلك النزعة وإبرازها في صورة لا تقل قتامة عن الصورة التي كشفت عنها رؤيته المتأففية . وربما كانت أهم العوامل التي لا يمكن التغافل من شأنها تتمثل في ١ - تصوره للحياة (الدنيا) ٢ - رؤيته للإنسان .

● ١ - من الأفكار الشائعة عن أبي العلاء ، أنه كان يمقت الدنيا ولا يني يهجوها . وكان هجاؤه ذلك المستمر ، لا يدع مجالاً لحديث عن حب لها كان يصره حيناً ويصرح به أحياناً أخرى . وربما لم يدرك بالخلد أن هناك رابطة ما بين كرهه أبي العلاء للدنيا وبأسه منها ، وحب الطاغى لها ، وأن الرأي الذي يقول بأن «الأساء المفرط من الحياة مرتبط بالحب المفرط للحياة» (٣٧) ، لا ينقصه الصواب . يقول أبو العلاء :

أبى الدنيا لحاك الله مِنْ رُبَّةٍ دَلَّ  
ما تَسْلَى خَلْدِي عَنْكَ وَإِنْ ظَنَنْتِ التَّسْلَى  
إِنَّمَا أَبْقَيْتِ بَيْنِي لِلْأَخْلَاءِ أَقْلَى  
أَمْسِ أَوْذَتِيْ بِيَعْضَى وَغَدَاً يَذْهَبُ كُلُّ (٣٨)

فإنحسار أبي العلاء بالفناء الذي تمثل في ذكره لرحيله هذا المجرى ، لم يجل بينه والكشف عن تعلقه بهذه الدنيا للعب ، وكيف كانت لها السيطرة الكاملة على تفكيره حتى وهو يحاول الهروب منها . وكان شعوره الحاد برحيله الذي لا بد منه ، وما يخلف داخل الإنسان من إدراك للعيشية التي تطبع الحياة بطابع التأفم ، يقف وراء ذلك الحب العنيف الذي يجعله داخل ذاته للحياة الدنيا .

٢ - وقد تكون هناك صورة أخرى من صور ذلك الحب العلائى للدنيا ، ذلك الحب الذي أفرخ في حياته الكراهية لها ومن ثم تشاؤمه من جدوى الفعل فيها . وكان كراهيته هذه ما هي إلا «حب مكبوت» مقبوض (٣٩) كما يرى علماء النفس . وربما يكون لدى التصوص العلائى ذاتها القدرة على جلاء هذه الصورة :

تَحَالَفْنَا الدُّنْيَا عَلَى السُّخْطِ وَالرَّضَى  
فَإِنْ أَوْشَكَ الْإِنْسَانَ قَالَتْ لَهُ مَهْلًا  
هِيَ الْمَاءُ لَوْ أَنَّ يَعْلَمُنِي وَزَدْتُهُ  
لَقُلْتُ لِنَفْسِي كَانَ مَوَدَّةً جَهْلًا  
فَسَاءَ رَيْتُ مُطْفَأً وَلَا أَكْرَمْتُ نَفِي  
وَلَا رَجَحْتُ شَيْعًا وَلَا وَفَّرْتُ كَهْلًا (٤٠)

لهذا الأمل على الرغم من خوفه منه وإشفاقه بمخاضه في نهاية المطاف ، ومن ثم . إلى إبراز النزعة التأففية التي احتوت حياتها كلها على وجه التقريب .

وقد يكون هذا التناقض وراء ما يمكن أن يقال في مثل هذا المقال ، من أن مثل هذه العودة إلى التعلق بأهذاب الدين وما يبعد ، أو بالأمل كما يقال ، لا يبعد أن يكون وليدًا لخوف الإنسان من المصير ، وأن الدين لا يمثل سوى «الملاذ الأخير» ، وأن «التدين» ماهرًا إلا محاولة يائسة أو أخيرة للتخفيف من حقيقة الموت المريرة (٣٩) . وربما كان تناقضه ذلك ، وما أسلمه إلى توتر دائم ، لا يتخطى حدود المحاولة التي قد ييئسها أى مفكر ، للوصول إلى «إقناع فلسفى» ، لا صلة له بالإيمان الدينى (٤١)

٢ - وسواء صح هذا أو ذلك من تفسير ، فسيفى هناك سؤال ملح : هل استطاع أبو العلاء أن يقضى على قلقه وخوفه من الموت بعد أن «غير» أسيرًا بين يدي الله ، مؤملًا في كرمه فينال ما يناله الأسير من كرم الأسر ، وطامعًا في عدله فلا يتساوى في المصير - وهو الموحد بلا جدال - مع عبدة الأوثان وسدنة النار وعبادها ؟ أو أن القلق والخوف مازالا يعملان في داخله ، وما هما إلا الوجه الآخر لفكرة «الريبة» التي يحدثنا عنها في بيته الأخير ؟ لقد شرح طه حسين الآليات السابقة على لسان أبي العلاء فقال «إن» تكبير الأمل عظيم الرجاء ، أنتظر أن ينالني عفو الله عن ضعيف عاجز فيأمرنى إلى جنته حيث ينعم الأبرار من أصفياه . ذلك رجاء أرجوه وأمنية أبتغيها . وما أراى أن فطرت بها إلا الموقف السعيد» (٤٢) . ومع وضوح هذه «الترجمة» التي أرادها طه حسين للزوميات كما يجربنا في مقدمة كتبه ذلك ، إلا أنه لم يحاول أن يكشف عن التوتر القائم في معظم الآليات السابقة وبينها الأخير على وجه الخصوص . فأبو العلاء يحدثنا عن الشك الذي يأمل أن ينحط عنه بعد الموت ، ولكنه لم يحد لنا أبعاد هذه «الريبة» ، ولا من لديه القدرة على إعفائه من عبثها : أهو المولى عز وجل بعفو ، أم هو الموت ذاته ، الذى سوف يجعل إليه اليقين الذى يبدد الشك ويزيل الريب ؟ إن أبى العلاء يربط بين الإعفاء من الشكوك التي تنوشه بلا هوادة في بيته الأخير ، والحظ الطيب الذى يفقده الإنسان في غياب اليقين . ولكن «عدم اليقين» طابع لكل ماقى الوجود ، وليس في الوسع التخلص منه (٤٣) ، فهل كان أبو العلاء ينظر إلى الموت بما يعنى من عدمية وإنهاء للوجود الإنسانى ، كوسيلة أكيدة لإعفائه مما يعانیه من شكوك شتى هي في صميمها سمة الوجود وعلامة عليه ؟ ! على أية صورة كانت الإجابة ، فالاستسلام الذى أعلن عنه أبو العلاء في مطلع أبياته ، لم يكن ليخفى فزعه وقلقه ، أو ينتصر على نزعة التأففية التي لم تنهزم داخله حتى بعد أن غير أسيرًا بين يدي الله .

أو يقول :

قَطَعْنَا إِلَى السَّهْلِ الْحُرُونَةَ بَنَيْنَا  
يَسَارًا فَلَمْ نَلَفْ الْيَسِيرَ وَلَا السَّهْلَا  
فَلَا تَأْمَلِ الْآيَامَ لِلْخَيْرِ مُرَّةً  
فَلَيْسَتْ بِخَيْرٍ أَنْ يُظَنَّ بِهَا أَهْلًا<sup>(٤١)</sup>

يذكر الدارسون أن الذات وفي عاقلتها إغناها نفسها لا بد أن تصطدم بما لا يريد الدخول في حوزتها من الأشياء أو الذوات الغريبة ، مما يولد عندها الشعور بالكراهية نحو هذا الغير النافر المثالي ؛ فالكراهية إذن طابع ضروري للوجود<sup>(٤٢)</sup> . والواضح أن أبا العلاء كان يحاول أن يروض الدنيا ، وأن يحقق من خلالها ما لديه من إمكانات . ولكنه في محاولاته تلك ، كان ينتهي دائماً إلى الفشل والإحباط ، بعد أن يبذل كل مافي الوسع والطاقة ليقترّب من بغيته أو يوشك على الاقتراب . ولذا نراه في نهاية المطاف يقرر حقيقة لا قبل لإنتكارها ، عندما يذكر لنا وروده إلى الدنيا بغير إرادته أو علمه ، ولو كانت بإرادته لكان أقرب إلى الجاهل منه إلى الحكيم العاقل . ولكنه لا يجدثنا عن هذه الحقيقة التي تبدو كأنها كانت غائبة عنه وهو يحاول مع الدنيا ، بل نراه في آخر أيامه يعلن لنا عن تشاؤم من إمكان تحقيق «الخير» ؛ لأنها - أي الدنيا - ليست مطبوعة ، عليه بقدر ماهي مطبوعة على الشقاء :

نَحَبُ الْعَيْشِ بَغْضًا لِلْمَنَابَا  
وَنَحْنُ بِمَا هَوَيْنَا الْأَتْقِيَاءُ<sup>(٤٣)</sup>

وربما كان من الصعب علينا أن نفصل بين تشاؤم أبي العلاء من الدنيا وإخفاقه في تحقيق ذاته على نحو من الأنحاء ، بل لانغالي إن قلنا إن ما كان يؤرقه هو أن يلحق به الموت قبل أن يحقق ما كان يريد ؛ هذا إذا بعدنا ولو قليلا عن ذلك التضخم اللافت للذات ؛ هذا التضخم الذي لم يجلب ذلك التساؤل الذي ينضح بالأسى ، ويكشف عن هزيمة الإنسان وكبريائه الأسيف :

الْحُمْلُ وَالنَّبَاهَةُ فِي لَفْظٍ  
وَأَقْصَرُ وَالْقِنَاعَةُ لِي عَبْدَاؤُ؟  
وَالْقِسَى السَّوْتُ لَمْ تَجِدِ السَّطَايَا  
بِحَاجَاتِي وَلَمْ تُجِبْ الْجِسَادُ<sup>(٤٤)</sup>

ولكنه أمام إجابات الحياة المدمرة ، لم يكن أمامه إلا أن يقول :

دُنِيَايَ : هَلْ لِي زَادٌ اسْتَمَعِينَ بِهِ  
عَلَى الرَّحِيلِ فَإِنَّ فِيكَ مَحْتَسِبُ<sup>(٤٥)</sup>

٣ - ولم يكن حظ الإنسان مع أبي العلاء بأحسن من حظ الدنيا معه . فقد عاش أبو العلاء معلنا مسخطه ، ليس على إنسان عصره فحسب ، بل على الإنسان في عمومه ، مؤصلاً في طبيعته الشرمند بداية الخليقة ، مثلاً من إمكان إصلاحه ، أو التغلب على ماؤكز في تكوينه منذ البدء من خسة وانحطاط ونفاق وتملّك ، إلى آخر هذه المفردات الدالة على موقف لا يخلو من قسوة ، ورؤية تدعو إلى اليأس ، بل تؤصل حول مستقبل الإنسان .

وليس لنا أن نعيد ما قيل من نقد أبي العلاء للمجتمع بكل فئاته ، فقد أفردت لها دراسات كما أوضحنا من قبل . ولنا في حاجة أيضاً إلى أن نعيد الحديث حول موقفه من فكرة الخطيئة الأولى ، وكيف استغلها في حديثه عن الشر الذي توارثه الإنسان عن جدّه الأعلى . إن ما نريد الحديث عنه ينحصر في فكرتين ، نوضح إحداها الأخرى .

١ - الفكرة الأولى ، تتمثل في حب أبي العلاء للإنسان ، هذا الحب الذي يصوره لنا في بيتيه اللذين يتول فيهما :

وَلَوْ أَنَّ حُبِيئُ الْحُمْلُ فَرَدَا  
لَمَا أَتُحِبُّنْتُ بِالْحُمْلُ انْفِرَادَا  
فَلَا قَطَعْتُ عَمَلٌ وَلَا يَارُضِي  
سَحَابُ لَيْسَ تَشْتَظُمُ الْبِلَادَا<sup>(٤٦)</sup>

والبيتان ليسا في حاجة إلى التفسير ، فهما يكشفان عن نزعة إنسانية متأصلة ، وروح جمعية تأبى التفرد حتى في التعميم الموعود . وقد يدعم هذه الرؤية الإنسانية في داخل أبي العلاء ما جاء في قصيدته المشهورة في رثاء الفقيه الحنفي من قوله :

عَقَفَ السَّوْطُ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الـ  
أَرْضِ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ  
وَقَبِيحٌ بِنَا وَإِنْ قَدَّمَ الْعَهْدُ  
سُدَّ هَوَانُ الْأَبَاءِ وَالْأَعْدَادِ  
يَسِرُّ أَنْ اسْطَغَتْ فِي الْهَوَاءِ وَرِيدَا  
لَا اخْتِيَالَا عَلَى رَفَاتِ الْعِبَادِ<sup>(٤٧)</sup>

هذه النزعة الإنسانية التي تنضح برهافة الحس ورقة الشعور نحو الراحِلين أيّا كان هؤلاء الراحلون ، حتى نراها تتجرّج من مجرد الخطو المين على وجه الأرض ، فتأمل لو تستطيع أن تطير حتى تقضى على أية بادرة من خيلاء يوحى بها الخطو الإنساني . ولكن هذه النزعة الإنسانية بمثلها تلك ، تتحول إلى التقيض في حدة خفيفة فيقول :

حَسَبَ الْفَنَى مِنْ دُنُوبٍ وَصَفَهُ رَجُلَا  
بِالْخَيْرِ وَهُوَ عَلَى ضِدِّ الَّذِي يَصِفُ



وَعَفَّ بِالْجَهْلِ أَقْوَامٌ فَبَلَّغَهُمْ  
مَنَازِلَ بِسْأَةِ الْمِرَّةِ تَلْتَعِفُ  
أَمَا رَأَيْتَ جِبَالَ الْأَرْضِ لَا زَمَةَ  
قَرَارَهَا وَغِبَارَ الْأَرْضِ يَرْتَفِعُ<sup>(٥٣)</sup>

فلندع جانباً وحسن التعليل، الذي ساقه أبو العلاء في بيته الثاني، فربما كان فيه بعض التعويض للنفس المنهزمة في معركة لا تخضع لقواعد أو أصول، وعلينا أن نعطي بعض الاهتمام لما يشير إليه أبو العلاء لسيطرة الجهل وارتقاء الجهلة إلى أماكن الصدارة، وما يعنى هذا كله من غلبة مفاهيمهم المهيمنة ومبادئهم المتدنية على تيار الحياة وسلوك الناس، وكيف ساد الناس من جراء ذلك كله شقاق حاد بين القول والفعل :

أَتُوهِمُ بِالْمَكْرِ أَنْكَ نَافِيسُ  
وَمَا أَنْتَ إِلَّا فِي حَيَاتِكَ جَاذِبُ  
وَتَأْكُلُ لَحْمَ الْجِلِّ مُسْتَفْلِباً لَهُ  
وَتَزَعُمُ لِلْأَقْوَامِ أَنْكَ عَذَابُ<sup>(٥٤)</sup>

ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد في حياة الناس، بل تعدى هذا كله إلى حياتهم الروحية. وقد يكون هذا كله وليد الضعف والوهن الذي تسرب إلى حياتهم الروحية، فانعكس - من ثم - على سلوكهم العام :

تَلَا كِتَابَ اللَّهِ مِنْ جَفْظَةٍ  
مَنْ هُوَ بِالْكَأْسِ نَلِي خَفِي  
كَأَنَّهُ مِنْ سُوءِ أَلْفَعَالِهِ  
يَبْذُرُ الْحَمْرَ عَلَى الْمُصْحَفِ<sup>(٥٥)</sup>

ولم يكن أمام أبي العلاء وهو يطالع ذلك الانفلات الذي هيمن على سلوك الناس وأفعالهم، إلا أن يستشعر العجز في مواجهة تلك الموجة العاتية من الانحلال الذي أتى على كل شيء في حياة الناس، وأصبحت محاولة الإصلاح عبثاً لا طائل وراءه :

سَاعَرَجَ بِالْكَرَاهَةِ مِنْ زَمَانٍ  
وَفِي كَشْحَتِي مِنْ يَدِي قِطَاعُ  
وَمَا زَالَ السَّبْقَةُ بُرْتُ حَبْلِي  
إِلَى أَنْ حَانَ لِلْمُرْسَرِ أَنْ يَقْطَاعُ  
لَبِيبُ الْقَوْمِ تَأَلَّفَهُ الرِّزَايَا  
وَيَسَامِرُ بِالرَّشَادِ فَلَا يُطَاعُ  
فَلَا تَأْمَلُ مِنَ الدُّنْيَا صِلَاحاً  
لِذَاكَ هُوَ الَّذِي لَا يُسْتَطَاعُ<sup>(٥٦)</sup>

ولا يخفى ما في أبيات أبي العلاء من يأس وتشاؤم من إمكان تقويم ما أعرج، فضلاً عما في به من جراح أصابت منه النفس والجسد في معركته مع الزمن والإنسان. ولا يخفى على الدارسين

وقد خبِرْتُ بَنِي الدُّنْيَا فَلَيْتَهُمْ  
أَوْ لَيْتَنِي خَلَّتْنِي عَنْهُمْ الْمُصْغُفُ  
فَنَظَامٌ آخِذٌ مَالاً يَجْعَلُ لَهُ  
مُتَصِفٌ ظِلَّ لَهُمْ لَيْسَ يَنْتَصِفُ<sup>(٥٧)</sup>

أمنية خفية هذه التي يتنامها أبو العلاء لبني الدنيا أو لنفسه، تتمثل في ذلك الاستعداد الخفيف لعوامل الطبيعة المدمرة، وكأننا أمام ونبى، أعيته الخيل في تقويم قومه، وضاعت به السبل أمام ما يعاينه من واقع ملء بالزيف والظلم.

ومن صلب هذا الواقع الزائف الظالم، تأتى الفكرة الثانية، التي تتمثل في موقف أبي العلاء اليائس من حاضر الإنسان، والمتشاؤم من إمكانات المستقبل، التي هى بالضرورة، وليد هذا الحاضر.

٢ - لقد أنكر أبو العلاء سلوك الإنسان وأخلاقه، حتى بدت الحياة أمامه وقد خلت من كل معنى أخلاقي يبرر الاستمرار في العيش :

قَوَّضَ خِيَاماً عَنِ الدُّنْيَا فَإِنَّ جِهَا  
خِلَافاً أَوْجَبَتْ لِلْحَرِّ تَقْوِيضاً<sup>(٥٨)</sup>

وموقف أبي العلاء هذا أشبه ما يكون بموقف والرجل الإنكارى. فالرجل الإنكارى - كما يرى الدارسون - وهو الرجل الذي يحكم على العالم، كما هو موجود، بأنه من الواجب ألا يوجد، وعلى العالم كما يجب أن يوجد، بأنه غير موجود. والنتيجة تبعاً لهذا هي أن الوجود لا معنى له<sup>(٥٩)</sup>. والمعنى المقصود هنا هو الذي يفتقر إليه الوجود؛ فقد يكون وتحقق قانون أخلاقي سام، ونظام أخلاقي للكون، وقد يكون نماء الحب والانسجام في علاقات الناس بعضهم ببعض، وقد يكون الاقتراب من حالة سعادة عامة... الخ<sup>(٦٠)</sup>.

والواضح أن أبا العلاء لم يجد بين الناس مثل هذه الحالات التي تعطي للوجود معنى :

يَكْفِيكَ شَرّاً مِنَ الدُّنْيَا وَمَقْصَةً  
الْأَيِّينَ لَكَ الْمَسَادِي مِنَ الْمَادِي<sup>(٦١)</sup>

فشر الدنيا ونقصها يأخذ عند أبي العلاء أكثر من صورة من الصور التي تنش بغياب المعنى والغاية. ففي البيت السابق على سبيل المثال، نجدنا عن «الميوعة» وعدم الوضوح فيها يباشر الناس من سلوك وقول، حتى يبدو للرائي انعدام أية قيمة أخلاقية أو مبدأ عام ينظم حياة الناس، وضباب المعنى في اللامعنى، لينتهى الأمر إلى انقلاب في المعايير إلى لا تستقيم الحياة بدونها :

تاركا إياها للشَّرّ متربعا عليها في حالة من التفرد :  
لا أزعِم الصَّفْوَ سَازِجاً كَئِذَا  
بَل مَرْعَسِي أَنْ كُتِلَ كَئِذَا<sup>(٥٩)</sup>

أما الفكرة الثانية فهي نتاج طبيعي لفكرة الأولى ؛ ومؤداهما  
أن العقاب لا مجال له إذا انتفى الاختيار :

وليسن الخَيْرُ في وَتَسْعِ اللِّبَالِ  
فَكَيْفَ تَسْوِمُهَا مَالاً يُسَامُ<sup>(٦٠)</sup>

وإذا حاولنا أن نطبق قانونه هذا على الإنسان ، مهتدين بتبنيه  
لللبالِ وخلوها من الخير ، لقلنا إن أبا العلاء كان على وشك أن  
يعلن عن انتفاء المسؤولية بالنسبة للإنسان عندما يأتي شرًّا ،  
بدعوى أن الخير ليس في وسعه ، وأن الشر قد رُكِبَ فيه وأوجد  
كما رُكِبَتِ المجرّات في السّاء وأوجدت . ولكنه فيها يبدو قد  
أحجم عن ذلك أمام المسؤولية الأخلاقية التي يجب أن ينادى بها  
ويحافظ عليها .

على أية حال ، لقد فقد أبو العلاء إيمانه بالإنسان أولاً ، لما  
وجد في حياته من فجوة عميقة لا يمكن تجاوزها بين قوله وفعله ،  
بلا فارق يذكر ، في المستوى الذي يحتله الإنسان في السلم  
الاجتماعي والثقافي والديني . وفقد إيمانه به ثانياً ، عندما وجد  
أن نزعة الشر لها الهيمنة على سلوكه وأفعاله . وقد أدى ذلك كله  
إلى شعور حزين بالإحباط من إمكان صلاح ذلك الإنسان ، بل  
تعدى الموقف عنده إلى نظرة تراجعية مليئة بالتشاؤم على  
مصيره .

وفقد إيمانه بالحياة - على الرغم من تدلّهِ بها - لما مضى بها  
من إحباط حال بينه وبين إمكان تحقيق ذاته ، في حين حاز فيها  
من لا يستحق ، فوق ما يأمل ويبغي . ثم نراه ينتهي إلى إيمان  
أكبر بعبثية المحاولة لأى تحقيق في الدنيا ، لما طبع عليه من  
نقصان يحول بين الإنسان ونشدها أن نوع من اكتمال قد  
يرأوه .

وإذا كنّا قد تحمّسنا في البداية عن مكونات عالم أبي العلاء  
التشاؤمي على المستوى الميتافيزيقي ، ثم أعقبنا ذلك بحدوثنا عن  
عالمه الواقعي وما به من دواع تبث على التشاؤم وتعمقه ، فقلنا  
في النهاية لا نستطيع أن نفصل بين هذين العالمين ؛ فكلاهما يمثل  
وجهاً لعملة واحدة ، هي في حقيقتها نزعة أبي العلاء  
التشاؤمية ، التي كان لها وجودها الدائم في أدبه على مدى عمره  
المديد .

خطورة أن يمتد الإحباط إلى صفوة المجتمع وطبقته الرفيعة  
المتأثرة ، هذه الطبقة المتميزة «التي تثبت الإيمان بعظمة الإنسان  
وقدرته بفضل ما لها من قوة ، وما فيها من غنى وخصوصية  
روحية»<sup>(٦١)</sup> . ووجه الخطورة في ذلك ، يتضح في هذه الانزعامية  
التي تسم منهم الفكر والرؤية المستقبلية ، فضلاً عن فقدانهم لما  
تنتبع به نفوسهم من إيمان قوى له أهمية في إنقاذ الإنسان من  
وضعه المتردّي .

ولكن يبدو أن ما كان يخيف الدارسين من امتداد اليأس  
والتشاؤم إلى الصفوة ، لم يكن من السهل تخاشيه . ولقد تمثلت  
هذه النزعة المستقبلية المغرقة في التشاؤم في أبيات لأبي العلاء  
يقول فيها :

يقال أَن سَوْفَ يَأْتِي بَعْدُنَا عُصْرُ  
يُرْضَى قَضِيطُ أَسَدِ الْغَابَةِ الْخَطْمُ  
هِيهَاتَ هِيهَاتَ هَذَا مِنْطِقُ كَذِبٍ  
فِي كُلِّ صَفَرٍ رَسَانِي كَائِنٌ قَطْمُ  
مَادَامَ فِي الْفَلَكِ الْمَرْيِخُ أَوْ رَحَلُ  
فَلَا يَزَالُ عَسَابُ الشَّرِّ يَلْتَطِمْ<sup>(٦٢)</sup>

فأبو العلاء ينفي أية قدرة يكون في وسعه أن تنتصر على روح  
الشَّرِّ المتأصلة في الوجود وكنائاته ، وأن القول بغير هذا يختلف مع  
طبائع الأشياء . ولكننا لا نراه يكتفي بهذا ، بل يؤكد في بيته  
الآخر هذه الفكرة - فكرة الشر - بأن جعلها لبنة في بناء الوجود  
ذاته وداخله في تكوينه ، فهي باقية ببقائه ولا تزول إلا بزواله .

ولكن ألا نوحى إلينا هذه الأبيات بمستوى آخر من المعنى الذي  
لا يتناقض مع ما قلناه حولها وإن كان يبتثق منه ؟ فأبو العلاء  
يستبعد أى فكرة قد توحى مستقبل للإنسان يسود فيه الأمن  
وتغمره الطمأنينة ، ويبني حكمه هذا على رؤية للشَّرِّ ، تضعه في  
مرتبة الثواب التي يبني عليها الوجود .

ولا جدال في أن هذا التصور العلائلي للشَّرِّ - إن صح فهمنا  
لأبياته تلك - يوحي بفكرتين لها دور أكبر مما نظن في تأصيل  
النزعة التشاؤمية عند أبي العلاء : الفكرة الأولى ، ترى حتمية  
الشر وضرورته كعنصر مكوّن لتسيج الوجود الإنساني ، وأن أى  
محاولة للانتصار عليه محكوم عليها بالفشل . وأن الأمل في أن  
ينمحي الشر من الوجود في أى عصر من عصور الإنسان المقبلة ،  
أصل وأهم وسراب أبعد ما يكون عن التحقق ، بل نراه في  
موضع آخر من لزومياته ، يستبعد فكرة الخير تماماً من الحياة ،

## هوامش

(١) د. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، دار الكتاب  
العربي ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٣٥١ .

(٢) جون كروكشانك ، ألبر كامس وأدب التمرّد ، ترجمة جلال  
العشري ، الوطن العربي ، بيروت ، ص ٣٨ .

- (٣٠) الفصول والغايات ، ص ٥٠٠ .  
 (٣١) د.عبد الغفار مكاوي ، نفسه ، ص ٣٣ .  
 (٣٢) اللزوميات ، ج ١ ، ص ٦٩ .  
 (٣٣) جون كروكشانك ، نفسه ، ص ٣٩ .  
 (٣٤) انظر د. زكريا ابراهيم ، أبو حيان التوحيدي ، اعلام العرب/ ٣٥ ، الدار المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٣٤ .  
 (٣٥) د. طه حسين ، صوت أبي الصلاء ، اقرا ط ٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ١٠٣ .  
 (٣٦) د.عبد الرحمن بدوي ، الزمان الوجودي ، ط ٣ ، دار الثقافة ، بيروت ، ص ١٨٦ .  
 (٣٧) جون كروكشانك ، نفسه ، ص ٤٦ .  
 (٣٨) اللزوميات ، ج ٢ ، ص ٢٤٨ .  
 (٣٩) د.عبد الرحمن بدوي ، نفسه ، ص ١٦٨ .  
 (٤٠) اللزوميات ، ج ٢ ، ص ١٩٩ .  
 (٤١) نفسه والصيغة نفسها .  
 (٤٢) د.عبد الرحمن بدوي ، نفسه ، ص ١٦٨ .  
 (٤٣) اللزوميات ، ج ٢ ، ص ٤٢ .  
 (٤٤) شروح سقط الزند ، الدار القومية ، ص ١ ، ق ١ ، ص ٢٨١ .  
 (٤٥) اللزوميات ، ج ٢ ، ص ٢٢ .  
 (٤٦) شروح سقط الزند ، ص ٢ ، ق ٢ ، ص ٥٦٤ .  
 (٤٧) نفسه ، ص ٢ ، ق ٣ ، ص ٩٧٤ ، ٩٧٥ .  
 (٤٨) اللزوميات ، ج ٢ ، ص ١٠٣ .  
 (٤٩) نفسه ، ج ٢ ، ص ٦٧ .  
 (٥٠) د.عبد الرحمن بدوي ، نيتشه ، ط ٣ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٧٥ ، ص ١٥٨ .  
 (٥١) نفسه ، ص ١٥٦ .  
 (٥٢) اللزوميات ، ج ١ ، ص ٢٩٤ .  
 (٥٣) نفسه ، ج ٢ ، ص ٨٥ .  
 (٥٤) نفسه ، ج ١ ، ص ٧٤ .  
 (٥٥) نفسه ، ج ٢ ، ص ١١٥ .  
 (٥٦) نفسه ، ج ٢ ، ص ٨٨ .  
 (٥٧) د.عبد الرحمن بدوي ، نفسه ، ص ١٥٥ .  
 (٥٨) اللزوميات ، ج ٢ ، ص ٢٧٨ .  
 (٥٩) نفسه ، ج ١ ، ص ٣٤٥ .  
 (٦٠) نفسه ، ج ٢ ، ص ٢٧٩ .
- (٣) البيركامي ، أسطورة سيزيف ، ترجمة أنيس زكي حسن ، مكتبة الحياة بيروت ، ص ٣٠ .  
 (٤) اللزوميات ، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ج ١ ، ص ٢٢٨ .  
 (٥) د. عبد الغفار مكاوي ، البيركامي (دراسة في فكره الفلسفي) ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٩٢ .  
 (٦) اللزوميات ، ج ٢ ، ص ٢٨٣ .  
 (٧) طه حسين ، مع أبي الصلاء في سجنه ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٩ .  
 (٨) د. جابر عصفور ، المرابيا المتجاروة ، الهيئة العامة ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٣٤٨ ، ٣٤٩ .  
 (٩) نفسه ، ص ٣٤٩ .  
 (١٠) طه حسين ، نفسه ، ص ١٢ .  
 (١١) نفسه ، ص ٥٨ .  
 (١٢) نفسه ، ص ٥٩ .  
 (١٣) رسالة الصاهل والشاحج ، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٩٠ .  
 (١٤) اللزوميات ، ج ٢ ، ص ٥٠ .  
 (١٥) الجائفة ، آية ٢٤ .  
 (١٦) الفصول والغايات ، تحقيق محمود حسن زقاق ، الهيئة العامة ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٢٢٤ .  
 (١٧) اللزوميات ، ج ٢ ، ص ٣٢٩ .  
 (١٨) نفسه ، ج ٢ ، ص ٣١٨ .  
 (١٩) د. زكريا ابراهيم ، مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص ١٣٧ .  
 (٢٠) نفسه ، ص ١٢٤ .  
 (٢١) اللزوميات ، ج ٢ ، ص ٥٤ .  
 (٢٢) نفسه ، ج ٢ ، ص ١٣٦ .  
 (٢٣) جون كروكشانك ، نفسه ، ص ٤٠ .  
 (٢٤) اللزوميات ، ج ١ ، ص ٥٨ .  
 (٢٥) نفسه ، ج ٢ ، ص ٣٣٠ .  
 (٢٦) نفسه ، ج ٢ ، ص ٢٣١ .  
 (٢٧) الفصول والغايات ، ص ٤٩٩ .  
 (٢٨) رسالة الصاهل والشاحج ، ص ٤١٣ .  
 (٢٩) د. عبد الغفار مكاوي ، نفسه ، ص ٣٣ .



# تراثنا الشعري في آسيا الوسطى استتعارف من خلال مخطوطة سلجوقية\*

## محمد فنوح أحمد

ليس من الضروري أن تكون الملامح التي نحاول رسمها للظاهرة الأدبية ملامح براءة أو أسرة ؛ يكفي أن تكون دقيقة ، وأن تكون واجبة ، بحيث لا يجزىء غيرها في تكملة أبعاد اللوحة المرسومة .

وهذا - بالتحديد - هو الذي حدا بنا إلى التركيز على رقعة في تراثنا الشعري ليست - بالقطع - شديدة العمق ، ولكنها - أيضا - ليست معروفة حق المعرفة ، وفرسانها لا يتمتعون بما يتمتع به سواهم من فرسان الشعر في بقية العصور والبيئات من وهج ولعان ، ومع ذلك فإن نتاجهم يمثل فلذة غالية في ذخيرة التراث العربي . واستشراف هذا النتاج مهمة ضرورية الأداء في هذه الآونة التي تشهد طرعا علميا جديدا للظواهر التراثية بمختلف أجناسها .

خضوعا رسميا مباشرا ، أو خضوعا غير مباشر ، كما حدث عندما قام ألب أرسلان السلجوقي سنة ٤٥٦ هـ (١٠٦٤ م) بالإغارة على « آران » و « شروان » بعد أن استغاثت به القبائل التركمانية ضد القيصر « جروزيا » ؛ وهي غارة لم تنته إلا وقد استقر الأمر للسلاجقة ، وتوج هذا الاستقرار بصلح انعقد بينهم وبين القيصر المذكور<sup>(١)</sup> .

والمادة الشعرية التي تنكس عليها في هذا الاستشراف ترجع - على وجه التحديد - إلى بدايات القرن السادس الهجري (٥٠٥ هـ - ١١١١ م) ، وتضمها مخطوطة نادرة تحوى - بالإضافة إلى هذه المادة الشعرية - طائفة من القصص والرسائل والأخبار ، على ما هي عادة مصنفات ذلك العصر في الاعتماد على موسوعية المنهج ورحابة الإطار التأليفى ووراء ذلك الجهد الضخم - تصنيفا وإبداعا - أديب يفقد طريق الشهرة

أما المساحة الزمنية التي تنتمي إليها النماذج الشعرية موضوع هذه الدراسة ، فهي حقبة المقدمات فيما يسمى بشعر القرون الوسطى ، أو هي حقبة النهايات فيما يعرف بالشعر العباسى ؛ وهي حقبة يكاد البحث الأدبى يتخلصها اختلاسا ، فلا يتوقف عندها مطلقا ، وحتى إذا توقف فريثا يصمها بالضعف ، من الوجهة الأدبية ، وبالتمزق ، والتشردم إلى دويلات ، والوقوع في قبضة السلاجقة ، من الوجهة السياسية .

وأما البيئة المكانية التي تعد هذه النماذج بمثابة تجليات فنية لها ، فهي آسيا الوسطى الإسلامية ، وبالذات تلك البقعة التي تشمل مناطق « الباب » و « آران Arran » و « شروان » ؛ وهي مناطق كانت تتاخم أو تتداخل - على فترات تاريخية متفاوتة - مع مايعرف حاليا بجمهورية « تركستان » و « جروزيا »<sup>(٢)</sup> ، كما كانت تخضع في الحقبه التي نحن بصدددها للسلطة السلجوقية ،

مجرد تعدد الأغراض الشعرية ، من المدح إلى الاعتذار ، ومن الشكوى إلى العتاب ، ومن الفخر إلى ذكر المشيب ، إلى ما يشمل حقيقتين كبيرين لا مناص من المصادرة بتقديمهما في هذا المقام . أما الحقيقة الأولى فهي التباين الملحوظ بين النماذج الجيدة والنماذج الهابطة في هذا الشعر ، وهو تباين بعد غريباً على ساحة الشعر العربي بعمامة في هذه الحقيقة ، فالحفيد يدين بوجوده إلى حسن استلهام - نوثيق أن نقول - تقليد - محفوظ الشعراء من ورائع القرن الرابع على وجه الخصوص ، وراث المتنبى وجيله بوجه أنحص ، والهابط يعود بهبوطه إلى تلك النذر التي لاحت بوادرها منذ الحقيقة البُنيوية ، بما تعكسه هذه النذر من تعقيد العبارة ، ورخاوة السيج الشعرى ، والولوع بمظاهر التجميل الكلامي .

وأما الحقيقة الأخرى فتتجلى في تعدد الأوجه التي يشف عنها هذا المخزوع الشعرى ، ما بين إجماعه بالغيان السياسي والعسكري الذي كانت تنموج به مناطق آسيا الوسطى في تلك الأونة ، وإشارته إلى معالم البيئة بكثير من الإماءات الجغرافية والتاريخية والاجتماعية ، واحتفاله بتصوير حالة الاستلاب التي كانت تعانها جمهرة الشعراء والكتّاب إثر الاضطراب السياسي والهجمات العسكرية التي كانت تتعرض لها مواطنهم ، والتي كانت تؤدي - أحيانا - إلى سقوط بعض هذه المواطن في قبضة الخصوم من «جُروّيا» أو «تركتستان» ، بكل ما عسى أن يترتب على هذا السقوط من إذكاء مشاعر الوحشة والضياع ، ثم بكل ما يعكسه ذلك فنيا من شكوى الغربة وراث الأوطان ، على نحو ما نجده في الشعر الأندلسي حين كانت شمس الأندلس على وشك المغيب .

ودعنا نخبر صدق هذه المقولة في ضوء هذا النموذج الذي قد لا يكون الأروع أداء ، وإن كان الأصدق تمثيلا ، وهو من شعر مسعود بن نأمدار ، وفيه نحس بنض أبى الطيب المتنبى ، كما نشعر بأنفسه الفنية قوية لافحة متمدة عبر قصيدة تنيف على الستين بيتا . ويبدو أن وجه الشبه بين الشاعرين لا يقتصر على إعجاب الشاعر السلجوقي بسلفه العربي ، وإن كان هذا في حد ذاته كافيا ، بل يتعدى ذلك إلى اتفاق الحال بين الشاعرين في الاغتراب ، وضيق فجاج الأرض بهما ، ولواز كلٍّ منهما بجانب أمير يعلّق عليه آماله ، ذاك بسيف الدولة أو بكافور ، وهذا بمن تدعوه القصيدة وأمين الملك ، وأخيرا ذلك الإحباط الذي يلهم بكل منهما حين تنهار الآمال ، فلا الشاعر بالغ ما غناه ، ولا هو مطلق السراح ليذهب حيث يشاء :

سَمِعْتُ الْعَمِيشَ فِي عَهْدِ التَّشْأَمِ  
وَهَا لَكَ شَكْمَا بِسَرْخِ الشَّهَابِ

واللعمان ، على الرغم من قوة تمثيله لذوق عصره ومزاج بيته ، هو الكاتب الشاعر مسعود بن نأمدار .

وقد ارتحلت هذه المخطوطة عبر الزمان والمكان في تجوال طويل حتى وصلت بطريقة مّا إلى المكتبة الوطنية في باريس سنة ١٦١٢م ، وظلت مخفوفة بها ، حتى قام العالم المحقق البارون دي سلين Le Baron de Slane بوصفها والتعليق عليها ضمن قوائم المخطوطات العربية الموجودة بالمكتبة المذكورة<sup>(٣)</sup> . ولكن هذا الوصف كانت تشوبه مزالق البداية ؛ فلم يقدم تعريفا كافيا بواضع الموسوعة المذكورة ، بل كان هذا الوصف يتعارض أحيانا مع مضمون المخطوطة ، مما يرجّح أن المشرق المذكور لم يتمكن من حلّ كل مغلفاتها بالقراءة الفاحصة ، أو - على الأقل - لم يدرك ما قرأه إدراك غلط للغة .

وفي سنة ١٩٤٦م نشرت دراسة مشتركة لعالمى الشرقيات «مينورسكى V. Minorsky» ، و «كلود كاهن Claude Cahen» تتناول بالرصد والتحليل قيمة المخطوطة المذكورة ومضمونها ؛ وهي دراسة وجهت أنظار جماعات الدارسين إلى أهمية هذا المضمون في إضاءة قطاع معتم من تاريخ «البيلقان» وآسيا الوسطى بعمامة .

ويصف «كلود كاهن» هذه المجموعة السلجوقية المخطوطة بأنها فيها يتعلق بنحجم الدقة فيها تتضمنه من معلومات «تعتبر نصف تاريخية»<sup>(٤)</sup> ، وهو وصف إن أَوْسَى بقيمة شبه علمية ، فقد أغفل - أولا - القيمة الأدبية للعمل ، وحرمه - في اعتقادنا - من أهم ميزة يتمتع بها ، بحسبانه قديلا - صغيرا أو كبيرا - يضيء بعض مجاهل الشعر العربي في زمن وبينة لم تستطع جحافل العجمة فيها أن تقضى على اللسان الحرى وإبداعه المنظوم ، ثم أَوْما - ثانيا ، وبطريقة غير مباشرة - إلى أن النتائج المبثوث في تضاعيف هذه المجموعة مازال يفقد التأصيل العلمي الكامل ؛ فكثير من الإشارات التاريخية التي يجعلها مازالت تحتاج إلى إيضاح وتحديد ، وبعض الشخصيات والأحداث يحتاج إلى تعريف ، بل إن شخصية «المصنف» ذاته مازالت نصف مجهولة ، مما يفسح المجال للظن بأن هذا النتاج لم ينجح نجاة تامة من آثار التأليف الجماعي ، وربما أمكن اعتباره - لهذا السبب - مثلا لشخصية أدبية أحادية الوجه ، محمّدة الملامح والتخوم .

والقسم الشعرى في المجموعة المشار إليها يستغرق قرابة ثلثها (نحو تسعين ورقة من مائتين وتسع وستين) ، ولكنه في تنوعه كاتب لتجلية الظاهرة الشعرية في المشرق البعيد قبيل الاجتياح التتاري لبغداد سنة ٦٥٦ هـ . والمقصود بهذا التنوع ما يتجاوز

التسيار . وتأمل - على وجه الخصوص - طريقته في المزج بين التمني والاستفهام الذي يتحول - لوقوعه في دائرة التمني - إلى ما يشبه طلب المحال (الآيات من ٥ - ٨) ، ثم قارن هذه الطريقة بنظيرتها في ميمية التمني التي قالها في مصر ، ذاكرة مرضه ومغتربه ، متمنيا خلاصه من أسر هذا وسلامته من مواعج ذلك ، عل الرغم من يقينه بأنه حتى لو سلم فإنما «سلم من الحمام إلى الحمام»<sup>(٦)</sup> ، تماما مثلاً أيقن صاحبا السلجوقي بأن «أسرع أوبته يوم الحساب» !! ويسترعي الانتباه في هذا النموذج وغيره من نماذج المجموعة المذكورة غلبة مظاهر الشكوى ، والبرم بالحال ، والمهاجمة المستمرة لمن يومية إليهم «بالأعداء» مرة ، و «الكلاب» مرة أخرى ، وهي مظاهر ترتبط وثيق الارتباط بما كانت تتعرض له ثغور المسلمين في هذه الآونة من هجمات تركستانية وجروزية ، كانت تنتهي بالسلب والانتهاج حيناً ، وباقتطاع فلذات من الأرض والديار حيناً ثانياً ؛ الأمر الذي يذكرنا بحالة الضياع والاضطراب التي عبر عنها الشعر الأندلسي على مشارف السقوط وفي أعقابها ، وهي الحالة التي نرى آثارها في رواقع أبي البقاء الرندي وغيره ممن عرفوا براء الأندلس<sup>(٧)</sup> .

### ٣

في قصيدة أخرى تتسم بما اتسم به النموذج السابق من دقة النسيج ، وإن فارقته في التصريح المباشر بما قنع هذا النموذج بالإلحاح إليه من خراب الوطن الأم ، نراها تستهل بدارج الفخر في العصر العباسي المتأخر ، مثل رفض الهوى بوصفه ضرباً من الانقياد ، والتعفف عن المطامع من حيث هي ذلة للنفس ودنس للعرض :

حَلِزْتُ الْهَوَى ، فِقِلَّ الرَّشِيدُ الْمُدْرَبُ  
وَحَقَّقْتُ مِنْ وَجْدِ الْغَوَاذِ الْمَعْدَبُ  
وَلَمْ أَرْضَ عَنْ نَفْسِي انْقِيَاداً لِمَطْمَعٍ  
يَدْنُسُ عِرْضِي أَوْ يَرْقُبُ مَغْشَرِي  
فَكَمْ يَحْمِلُ الْإِنْسَانُ مَا لَا يَنْالُهُ  
وَيَسَارُبُ خَطْبُ عَنْ لَمْ يَسْرِقْ  
تَجَبَّبْتُ سَبَابَ الذَّنَائِبِ تَكْرُماً  
وَقَدْ يَحْكُمُ الْإِنْسَانُ فِرْطَ التَّجَنُّبِ  
وَأَنْ بَأْسُ حَادِثِ السَّيَالِ لَعَالَمُ  
وَأَنْعَامُهَا عِلْمُ الْخَبِيرِ الْمَجْرَّبِ  
وَلِي نَفْسٌ حُرٌّ لَا تَطِيقُ دَنَاءَةً  
بِغَيْرِ جَلَابِيبِ الْعُلَا لَمْ تَحْلُبْ  
عَلَى أَنْتِي أَهْبَسُو إِلَى الْمَجْدِ وَالْمَعْلَا  
وَأَنْ كُنْتُ كَهْلَ الْفَضْلِ هُمُ التَّدْرِبُ<sup>(٨)</sup>

هَدَنِي عَنْ مَغَايِدِي الْمَوَادِي  
وَعِدُونِ الْأَعَادِي وَالْمَصْحَابِ  
أَقْلُ تَغْرِي مَادَامَ غُشْرِي  
وَأَسْرَعُ أَوْبَةِ يَوْمِ الْحَسَابِ  
إِلَى كَمْ ذَا الشَّرِّ تَحْتَ الْبُيَاحِي  
وَهَذَا الشَّرِّ فِي كُلِّ السَّحَابِ  
وَأَذِلَّجِي لِأَحْوَالِ عَجَابِ  
وَتَهْجِيئِي لِأَسْبَابِ صَعَابِ  
أَلَا يَالَيْتَ شَغْرِي هَلْ أَرَانِي  
تُحَلُّ بِدَارِ مَكْرَمَةِ رَكَابِ  
وَهَلَّا أَلْتَقَى بِوَمَا رَحَلِي  
تُحَطُّ عَلَى الْمَنَى عِنْدَ الْإِيَابِ  
وَلَا انْتَسَدَتْ الْأَبْوَابِ دُونِي  
وَالْعَنْدِي الزَّمَانُ عَنِ الطَّلَابِ  
وَضَاقَ الْأَرْضُ بِرٍ وَأَضْفَتُ حَقِي  
طَعْمْتُ مِنَ الطَّوِيِّ سُورَ الْكَلَابِ  
وَهَيْلَ الْمَبْرُ مِنْ صَدْرِي لِمَا قَدْ  
فَقَانِي مِنْ مُسَاوَرَةِ الذَّنَابِ  
خَطْبْتُ إِلَيْهِ آمَالِي وَحَالِي  
عَلَى بُعْدِ الْمَسَافَةِ بِالْخَطَابِ  
وَقُلْتُ فِي الْحَسَا أَسْفُ وَغَيْظِ  
عَلَى عَوَزِ الْمَطْلَبِ فِي أَطْلَابِ  
أَمِينَ الْمَلِكِ إِلَى خَيْرِ عَيْدِ  
تَسْتَمُ خَيْرَ مَوْثُو لَانْتِخَابِ  
فَهَجَرْتُ إِلَى بِيَارِكِ كُلِّ دَارِ  
وَهَجَرْتُ إِلَى جَنَابِكَ كُلِّ بَابِ  
تَشَرْتُ مِنَ الْقَرِيضِ عَلَيْكَ نَفْطَا  
كَيْفَ السَّرِّ فِي نَحْرِ الْكَعَابِ  
لَتُكْشَفَ مَا أَلَمَ مِنَ الْخَوِيِّ بِ  
وَتُكْرِمَ بِإِلْيَابِ الْجَوَابِ  
أَعُوذُ فَعْدًا بِشُكْرِ أَوْ بِمُنْزَلِ  
وَحَسْبِي أَنْ أَرَاكَ مِنْ اغْتِرَابِ<sup>(٩)</sup>

وهذا النموذج ينحدر إلى حد كبير من نذر الركاة التي تتعرض لها طائفة من نماذج الشعر السلجوقي . وهو يذكرنا - كما أشرنا آنفاً - بمصادر مماثلة في شعر المتنبي ، ليس فقط لامتواء النسق الكلامي ودقة النسيج الشعري ، وليس لأنه يلمح «بإلياب الجواب» ، وبعودة «الشاعر أو العاذر» ، كما كان المتنبي يقتنع من أميره المراءو «بإرادة الجميل ، جاد أو لم يُجَدَّ به» ؛ بل لأنه - فوق هذا وذاك - يرتدى قناع «الشاعر المرَّحل» الذي تؤرقه أمان الاستقرار ، ويحرقه الشوق إلى أن يلقي يوماً بعضاً

## وَرُضْعَانِ يُسَمُّ ضَالَعَيْنِ وَنَسْوَةٌ

نَوَادِبُ تُكَلِّى مِنْ هُلُوكِ وَثَيْبٍ<sup>(١١)</sup>

إن هذا بالضبط هو ما عنيانه حين الحنا إلى أن مناع  
الاضطراب والتشردم والتساقط في البشر والأرض قد أفضى إلى  
طائفة من التجليات الشعرية التي تعد إفرازا طبيعيا لمثل ذلك  
المناع . وأهم تجلية في هذا الصدد رثاء النفس والأهل ، والبكاء  
على أطلال الديار المسلوية والمهوبة والمحروقة والمشرذمة عنها  
ذووها ، وفي هذا الضوء ينبغي أن نتلقى إيماءاته إلى « الشمل  
الشيت » ، و « بيت بإيدى الجاهلين » ، و « العم المشرق » ،  
و « الحال المغرب » ، و « رضعان الثيم » ، و « النواذب  
الثكل » ، والمحرمات التي انتهكت ، حتى أصبحت نساء  
المسلمين في هذه الديار ما بين « هلوك وثيب » .

وتجلية أخرى أفرزها مناع الصراع السياسى والحربى ، فلقد  
أفضى ذلك إلى ازدياد قيمة القوة العسكرية في حسم تطورات  
هذا الصراع ، وإلى نمو تأثير القادة وأصحاب الجيوش وتضاعف  
هيبتهم على مقاليد الأمور ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن النظام  
السلجوقى - بطبيعته - كان نظاما عسكريا في فلسفته وسلوكاته  
السياسية ، وأن عصر السلاجقة كان « عصر الإقطاعات الحربية  
التي كان لها آثارها النافعة والضارة على حد سواء في الدولة  
كوحدة متماسكة<sup>(١٢)</sup> » ، أدركنا السر في كثرة التجاء شعرهم إلى  
مخاطبة القادة وأمراء الجند في إطار كانت تترنح إلى صوتين  
أساسيين : صوت إيجابى ، شاكرا نعمة صاحب الجيش ،  
متحدث بالآله ، على نحو ما يتوجه به مسعود بن نامدار إلى « تاج  
الكفاة مسافر بن خسرو » ، مستهلا توجهه إليه بحشد من مظاهر  
التبجيل والتحية :

سلام الله ذى العرش العظيم

عل «الصدر» الكريم ابن الكريم

عزيز النفس ، من بيت قديم

رفيع القدر ذى الفضل العميم<sup>(١٣)</sup>

وصوت سلبى ، يجار بالشكوى ، وينضح بالمرارة ، وتسوده  
نغمة نقدية حافلة بالنقمة على أمراء الجند ويطرهم ويطشهم  
بالآمين :

فجأ صاحب الجيش ماذا البطر

وهذا السطاول فوق القدر

ولست بمالك رقى العبيد ، ولا أنت ضامن رزق البشر

ولم تطلع الشمس من داركم

ولا لآخ عن وجنتيك القمر<sup>(١٤)</sup>

ولن شاء أن يقرن إلى ذلك ذبوع الانقلاب القيادية داخل  
المعجم الشعرى ، فكثيرا ما تسترعى الانتباه في هذا الشعر أمثال

فتشعر بالرابطة الوثيقة التي تصل أقاتيم هذه النزعة الفخرية  
بنظيرتها في خواتيم الحقبة البوذية ، وبخاصة في شعر الشريف  
الرضى وأبى فراس الحمداني وأضرابها ، وهى نزعة كان يتلوع  
بها ذبوا الفضل كمعبر تعويضى في مقابل ما كان يتمثل في قرارة  
نفوسهم من مشاعر الإحباط ، وما كان يقع تحت إصبارهم من  
غلبة اللثام ، وتقلم الأقل جدارة ، وتسلب من لا يستحقون  
ولكنهم يقدرون على من يستحقون ولا يقدرون ، ومن ثم نرى  
ما يبدأ بالفخر لا يلبث أن يتحول إلى ما يمكن تسميته بهجاء  
الأيام وذم الليالى :

لحأ الله أياماً وأجزى ليالياً

رسمين بنا ما بين ناب ومغلب

ومن صادة الأيام ، شئت يمينها

مُتأندة العلياء في الكهل والعصى

لحأ الله شخص الدهر ماذر شارق

نقد غصن أعضائى وزعزع منكبى

وجرع شذقى ييلقان وحلقها

طوال الليالى سُم أغمى وعقرب

وعذبهم في أهلهم ونفوسهم

كما عذبوا نفس الفتى المتأذب<sup>(١٥)</sup>

ويبدو أن أهل اليلقان الذين تتوجه إليهم الدعوة بالسم  
والعذاب قد أصابوا الشاعر وقومه وأحرجوهم من ديارهم .  
نقول هذا ليس لأن الشاعر قد اعترف صراحة بأنهم « عذبوا  
نفس الفتى المتأذب » ، يعنى نفسه ، وليس - أيضا - لأنه  
يستجير عليهم في القصيدة نفسها « بنظام الملك » ، « صدر  
الورى » ، « أبى طاهر عميد العراقين الأجل المهذب » ؛ بل لأن  
النص ذاته سرعان ما يفصح عما حل بهذه الديار - شروان  
وآران - من خراب ، وما اعترى أهلها من فرقة وشتات :

ألا يالقوم لزلمان المسكُلب

وللقدر الساق الغشوم المعقب

وللفضل أضحي مستباحا حريمه

ولللجهل ، من يضرب حوائله يضرب

وللعدل لا تحصى الجفون عيونه

وللجور يقتاد البرى كمدناب

عذيرى من شمل شيت شُعب

وبيت بإيدى الجاهلين مغرب

وقوم عبأيد ، وعصم مشرق

مخافة عذوائهم ، وخال مغرب

حُرمتُ رضاه ، كنت قد أشتتهيه ، في الوقت الذى نراه يصدر القصيدة بهذا التصدير الشرى : «وفى مذهب العتاب ، تضمينا له في كتاب» . وإذا كان مثل هذا التصدير كافيا للتدليل على حجم التحول في الأسلوب من المعاتب إلى ما يشبه الغزل ، فإنه يوسم - من روجه آخر - إلى أن هذه القصيدة كانت في الأصل «تضمينا في كتاب» . وهى إعطاء لا تخلو من مغزى ، إن لم نقل إنها خطيرة المغزى ، لأن معنى ذلك أن كثرة من مناجى الشعر العربى في الحقبة والبيئة المشار إليها كانت ترد في صورة رسائل كاملة ، أو أجزاء من رسائل ، وهى ظاهرة تلحظ - أيضا - في الإبداع المنظوم لفترات السقوط decadence ، وقارنها - إن شئت - بنظيرتها في الآونة الأخيرة من الشعر الأندلسى (١٧) .

٥

ولم يخل الشعر العربى في آسيا الوسطى من بعض المراتب التى اكتنفت شعر المشرق العربى في القرنين السادس والسابع . ومن آيات ذلك هذا الولع «بالحوشية» اللفظية ، والغرام بمن شعرى لا يخلو من ندرة وإغراب . ويصل به هذا وتلك - أحيانا - إلى حد الإغلاق أو التعمية المقصودة . وقد قلنا «مقصودة» وعيننا أن هذا الضرب من «إغلاق الدلالة بالإغراب» كان يرد به إلى استظهار مذخور الشاعر من اللغة ، واستعراض محسوله من الثروة اللفظية ، كأننا ما كان قدر الحاجة إلى هذا أو ذاك في عملية الأداء الإبداعى .

ومن آياته - كذلك - تدوير الصورة الشعرية بالزج بين البعيد والبعيد ، دون أن يفضى اقتران البعدين إلى جلاء حقيقة كانت غائبة ، أو الكشف عن فكرة مبتكرة ، أو الإقناع بخاطر يعجز التعبير المباشر عن الإقناع به ؛ وتلك وظيفة الصورة الشعرية فى أدق معانيها . وعلى العكس من ذلك ترى الصورة الشعرية هنا تعتمد على أحد غمطين أدائيين : غمط يقوم على تشخيص المجردات ، كما نقرأ فى هذين البيتين :

تَهْتَبِي السُّهْبَى عَنْ سَوَالِ السُّطَّلِ  
وَذَكَرَ الْخَلِيطُ نَوَى أَوْ رَحَلَ  
وَكَفَّتْ جِأْسِي بِمُسْنَى الْمَلَامِ  
وَأَغْطَتْ زِمَامِي لِيُسْرَى الْعَرَّافِ

فعل الرغم مما قد يبدو من بوادر التمدد الفنى على الاستهلال التقليدى بذكر الطلل والخليط ، فإن تشخيص الملام والعذل ومنهجها من التجلّ العضوى ما يحظى به الكائن الحى أمر لا جديد فيه ولا محصور له سوى ما نلاحظه من الغلوّ فى تمجيد المجردات . هذا على حين ينهض النمط الآخر بتسجيل المشابهة الحسية بين الظاهرات تسجيلا يعتمد الرصد المادى الدقيق أكثر

تلك المصطلحات : «نصير الدولة» ، «قسم الملك» ، «الأسفهلاره» (ويعى بالفارسية قائد الجيش) ؛ وهى ظاهرة تشير إلى تحول نسبي في متن القصيدة العربية خلال تلك الحقبة .

٤

وبما أن ثمة صلة حميمة بين النشاط الإبداعى والوظيفية الاجتماعية ؛ ولأن الوظيفة - فى التحليل الأخير - عبارة عن شكل اجتماعى يدخل فى دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة (١٨) ، فليس من غريبة فى أن تنتج التجلية الأولى ، ممثلة فى السقوط والتشكى ، تجلية أخرى يعكسها شعر العتاب والاستعطاف على وجه الخصوص ، إذ نلاحظ فى هذا اللون من الشعر ملمحين جوهريين ؛ أمّا الأول فغلبة روح الضراعة ، والاستجداء الذى يصل حد التهافت أمام النموذج البشرى الذى تتوجه إليه المعاتب أو توجه إليه الاستعطاف ، وهو ملمح لا يخلو من إعطاء يفقد الثقة فى النفس والعزوف عن تأكيد الذات ، وأما الملمح الآخر فهو تحول العلاقة بين النموذج القتال والنموذج المحلول فيه إلى ما يشبه العلاقة بين المحب والمحبوب . ومن ثم نرى فى أسلوب العتاب توطيفا لبعض مصطلحات الغزل ومداميكه التعبيرية ؛ وهى طريقة فى المعالجة الشعرية وجدت بواكيرها عند شعراء المشرق الأدنى ، ولكنها تستشرى فى الشعر السلجوقى إلى درجة تجعل منها ما يشبه الظاهرة فى عمومها ودورانها :

خَلِيلِي مَالِي أَرَى صَاحِبِي  
كَأَنَّ مِنْ بَعْضِ مَنْ يَغْتَدِيهِ  
وَمَا قُلْتُ لَسْتُ لَهُ خَادِمًا  
وَلَا قُلْتُ : مَا أَنَا مَن بَلِيهِ  
وَلَمْ أَظْهَرِ لِلْمَرْءِ لَمْ يَرْضُهُ  
وَلَا أَصْحَبُ الْمَرْءَ لَا يَرْضِيهِ  
وَمَا عَشْتُ يَوْمًا بِمَا لَمْ يَرْضَ  
وَلَا بَتَ لِبَلَا بِمَا يَحْتَوِيهِ  
فَمَا لِي حُرْمَتُ رِضَاهُ الَّذِي  
طَوَالَ الْمَدَى كُنْتُ قَدْ أَفْتَهِيهِ  
وَأَصْبَحْتُ مِنْ دَارِهِ شَاسِمًا  
كَأَنَّ لَمْ أَتَوَّيْ مَا أَتَوَّيْهِ  
أَهَذَا الَّذِي كَانَ ظَنِّي بِهِ  
أَهَذَا الَّذِي كُنْتُ قَدْ أَزْجِيهِ  
لَسْتُ يَلْجَأُ الْمَرْءُ يَا سِيدِي  
إِذَا جَاءَهُ الْخُشْفُ مَن يَلِيهِ (١٩)

وما نزيد أن يحظى بالاتباه هو اتكاء الشاعر على مداميك لفظية مثل : «وما قلت لست له خادما» ، ولابت بما يحويه ،



ويسود أن ظاهرة التردد الصوتي بما تستتبعه من الإيهام بالتجانسات المقبولة أو المحالة ، كانت من أبرز الملامح الإيقاعية التي اتكأ عليها شعراء آسيا الوسطى ، وأثروا بها - فيها بعد - في شعر العصرين المملوكي والتركي . ولسنا ندري إلى أي مدى كان يمكن أن تتطور هذه الظاهرة في شعر تلك المنطقة لولا الاجتياح التتاري وتغير الأحوال السياسية والاجتماعية بآسيا نظام السلاجقة . ولكن ما أفضى إلينا من نماذجها كفيلاً بأن يقفنا على بعض النتائج السلبية التي أسلمت إليها عملية التشقيق اللفظي ، وكيف انعكست هذه النتائج السلبية على الدلالة الشعرية ، وليس على الإيقاع فحسب . تأمل كيف أفضى الغرام بالتشقيق والتجنيس إلى ذلك المستوى من النظم والعروض ، الذي لا ماء فيه :

وغادرتُ من خدرهم أُسْرَق  
أُسْأَرَى ، ومِسْرُ سُرَى كالجَبَانِ  
وقد كان عهدُ الأُنسِ أسْوَى  
لعمادِ عِصَالِي عَيْنِ الْجَبَانِ  
وَجِلُّ خَلَوْتُ لِإِخْلَالِهِ  
جِلَالاً ، وَقَلَوْتُ كَالْجَهْرَانِ  
أَجْسَى الْفَيْخُ وَالْعَمَمُ خَمٌّ مَعَا  
وما الأقربان سوى المُقْرِبان<sup>(٢١)</sup>

ولهذا الولع بالترددات الصوتية صلة بظاهرتين أخريين ، ربما كانتا أكبر أثراً وأشد خطورة : إحداها ظاهرة التقفية الداخلية ، والأخرى توازن بنيات التراكيب ، بل توازن الصيغ الضالعة في تأليف هذه التراكيب . وقد مدح شاعرهم وزير شروان شاه المسمى بهاء الدين أبا الفرج محمد بن الحسين الكاكوي ، فكان مدحه مناسبة لكي تبدو هذه الظواهر الإيقاعية والتركيبة دفعة واحدة :

خدمتُ كريماً ، عديم المِثَال ، عظيم الفِعال ، أُنُ الْفُلَامِ  
مُزِيحِ الْجَنَابِ ، نَقِيعِ السَّحَابِ ، رَفِيعِ الْعِمَادِ ، وَسَبِيعِ الْحِمَامِ  
سَدِيدِ الْمَقَالِ ، حَمِيدِ الْفِئَالِ ، بَعِيدِ الْمِثَالِ ، هَزِيزِ الْغَرَامِ  
ذَكِي الْجِنَانِ ، ذَمِي الْبَنَانِ ، جَبَرِي الْلسَانِ ، فَصِيحِ الْكَلَامِ  
إذا زُرْتُ أَرَانُ فَهُوَ الْكَرِيمِ ، وإن زُرْتُ شَرَوَانُ فَهُوَ الْمُهَامِ

مضى أَقْسِمُ المجد نال الوري مناسِمْه وأصَاب السَّخَامِ<sup>(٢٢)</sup>

فنحن من هذه المقطوعة أمام توازيات تركيبية تنبض على تردد الصفة المشبهة أو صيغة المبالغة مضافة إلى صيغة توازن ، فعال ، مفرداً أو جمعاً ، وتكرر وحدة المضاف والمضاف إليه أربع مرات خلال كل بيت ، وكل وحدة تستغرق تفعيلتين من تفعيلات المتقارب. وهذا نوع من التأليف الملحوظ بين الوقفة الإيقاعية ،

كما يشف عن عاطفة أو يوحى بشعور . تأمل هذه المعادلة المحسوبة بين خيوط الضوء وبياض السيوف ، وبين الشوب الأسود والظلام ، ثم نيم أشكال الغمام المتشور وحادي الإيل :

أَصَاحَ تَرَى فِي قِنَانِ السُّدَرَى  
قَوَاصِبَ طُرُزْنَ رَظْفَ الظُّلَامِ  
وَحَادٍ يَمْعَجُ بِبَرْكَ السَّخَامِ  
وساقٍ ولم يمدّر سَرْحَ السَّخَامِ<sup>(٢٣)</sup>

وأمثال هذه المعادلات المحسوبة مما أسرف فيه شعراء المشرق القريب ، حتى لم يتروكوا من بعدهم زيادة لمستزيد . وهي - على أية حال - لا تمثل من القيمة الفنية سوى ما تدل عليه طاقة الملح المباشر ، والرصد الدقيق .

ومن آياته أيضاً - نغنى التشابه في إرهافات السقوط - ذلك الجنوح المسرف إلى التجميل اللفظي ، وتحكيم وسائل التحلية البدئية ، والرُّهَقُ الشكلي الذي ينقل كاهل العمل الشعري ويطفئ فيه طاقة البوح والإفشاء . وربما لفت نظرنا ذلك التلاعب الصوتي ، وبخاصة «بالصا» في مثل :

أَصِيبْتُ بِطُولِ أَوْصَابٍ ، وَصِيبْتُ  
عَلَى صُرُوفٍ دَهْرِي صُوبِ صَابٍ  
صَبُوتٌ إِلَى الصُّبَا ، حَتَّى تَوُوبُ  
فَصَارَ الْقَلْبُ صَبَاً وَفَوْ صَابِي

ولكن هذا التلاعب الصوتي لا يمثل سوى وجه واحد من القضية ؛ أما وجهها الآخر فهو ماعسى أن يقضى إليه مثل هذا التلاعب من ثقل إيقاعي مبعثه الاتكاء على مكررات صوت واحد ، عبر مساحة زمنية قصيرة :

قَدْ عَمَّ قَلْبِي وَرْدُ الْمُرُودِ  
وَاخْتَصَمَ نَفْسِي رَفْدُ الْمُرُودِ  
أَسْتَفْضِرُ اللَّهَ الْمُعْظِيمَ فَكُلَّ مَنْ  
لَسُوهُ الشَّرَى مِنْ مَالِهِ مَجْدُودِ  
السُّوفَرِ مَوْجُودِ لَدَيْهِ لِمُسْتَجِدِ  
وَالْجُودِ جَدِّ ، وَالْجَدِّ مَوْجُودِ<sup>(٢٤)</sup>

فعل حين تردّد صوت «الصاد» في النموذج السالف نست مرات ، ثم خسا ، عبرت تفعيلات تَكُونُ بيت الوافر ، ترى صوت «الدال» و «الراء» يتبادلان التردد في البيت الأول من النموذج المائل ؛ أمّا في البيت الأخير فلنلاحظ سيطرة صوت «الجيم» الذي يتردد خمس مرات على مدى تفعيلات الكامل ، وهو تردّد قليل ؛ لأن صوت «الجيم» يفقد ذلك السخاء النغمي الذي يجعل من تردده قيمة إيقاعية ذات بال .

ويبدو أن أسلوب الإدارة ونظام الحكم في هذه المناطق من آسيا الوسطى كانا في الحقيقة المذكورة أقرب ما يكونان إلى الطابع القبلي ؛ ذلك الذي ينتقل فيه النفوذ عن طريق التعاقب والوراثة ، والذي يستمد فيه الفرد قيمته من قيمة العشيرة التي ينتمى إليها ؛ لأننا نرى النماذج التي بين أيدينا تلجأ بين القصيدة والأخرى إلى مدح « الكأكوية » بوصفهم جماعة ، ودون تحديد أو تخصيص أو تسمية . وقد كان من هذه القبيلة « الأمراء » و « المستوزرون » و « الصدور » ؛ فلا عجب أن نرى بعض مفتتحات القصائد تخاطب هؤلاء بصيغة النسب القبلية دون تعريف : « فدى الكأكوية الأكرمين سُلَافَةً غيث .. » ، أو تتحدث عن « البيلاقة » ( أهل البيلقان ) وعاداتهم في الطعام والشراب والمجاملة ، دون تعيين بطل أو فصيلة منهم بالذات :

حَلَاوَاتُ الْبَيْلَاقَةِ الزَّبِيبِ  
فَلَيْسَ بِسَائِلٍ فِيهِ لِسَبِيبِ  
بَمَثَّتْ بِحَقِيقَةٍ مِنْهُ أَنْفِيسَاطُ  
لَأَنَّ التَّمَشُّرَ فِي بِلْدِي غَرِيبُ

فالبيلاقة هم قبائل البيلقان ، ويشير النموذج إلى أن من أبرز عاداتهم استهلاك الزبيب ، ومن ثم لا يلوم فيه الأخ أخاه ، بل إنهم يتبادلون إهداءه والمجاملة به ، لقلة النخل لديهم ، وغرابة الثمر بالنسبة لهم . وفي هذا وغيره ما يفسر ما صدرنا به هذه الفقرة من أهمية الدلالة الخاصة والصيغة المحلية التي تميز بها هذا الراقد من روافد الشعر العربي .

وإذا كان لنا أن نمد حجم القصيدة - طولاً وقصرأ - من السمات التي تجلج آماد النفس الشعرى وحظه من البسط والامتداد ، فإن من تكملة الصورة أن نشير إلى أن بعض القصائد في هذه المجموعة المخطوطة قد أُرِج على المألوف بيت . وربما كان لهذا الطول صلة بكثرة الترادف وتكرار المعاني الذي أغرم به شعراء المشرق البعيد ، وربما أضيف إليه - أيضاً - ذلك المنهج التجميعي في بناء القصيدة الذي يسمع للشاعر بالانتقال السهل من خاطر إلى آخر ، ومن فكرة إلى فكرة ، لأدنى ملايسة ، ودون وشيجة عضوية وثيقة .

وعلى الرغم مما قيل وما يمكن أن يقال ، فإن هذا الشعر الذي كان إبداعه في بلد غريب ، وعلى السنة تكاد تكون غريبة عن العربية وأصولها ، هو - على أية حال - جزء عزيز من التراث العربي ينبغي مراجعته بالكشف والتوثيق والتحليل ، إن لم يكن لقيمته الجمالية ، فلقيمته التاريخية ، وحتى على الفراض تحكيم المعيار الفني المحض ، فإن هذه القيمة الجمالية لم تكن على إطلاقها غائبة . وإذا لم يكن مأسفانه - حتى الآن - كافياً للإنتعاش بهذه الحقيقة ، فقد يجزىء أن نختم المطاف بهذه المقطوعة التي

والوقففة التركيبية ، والوقففة المعنوية ، أو بين مستويات الإيقاع والتشكيل والدلالة ، بمعنى أنه حيث تنتهي التفعيلة الثانية والرابعة والسادسة والثامنة تنتهي الوحدة المترددة من المضاف والمضاف إليه ، وتنتهي - أيضاً - الدلالة الوصفية التي تنتجها كل وحدة تركيبية .

٦

والرتوش المحلية في الشعر السلجوقي لا ينقصها التميز والوضوح ، سواء من هذه الرتوش ما كان انعكاساً سلبياً للبيئة الشعرية بوصفها بيئة أعجمية الأصول ، أو ما كان منها تحليلاً محايداً أو إيجابياً لطبيعة هذه البيئة . فمن الانعكاسات السلبية ما يلحظ من غلبة التقليد ، واهتراء النسيج الشعرى ، وازدياد جرعة الدلالة المباشرة مقارنة بالدلالة التصويرية ؛ الأمر الذي يتحول بالقصيدة - أحياناً - إلى وثيقة نظمية يشربها الجفاف ، ويتضائل فيها النفس الشعرى .

وإذا كان مرجع التقليد والمباشرة إلى عجمة الأصول وبعد البيئة عن نبع العربية الأول ، فإن ثمة من الرتوش المحلية ما يعد صدى طبيعياً لثيرات مؤسسية خاصة ، مثل تلك القصيدة التي تنصدها هذه العبارة : « إلى الأسفهلار ، نصير الدولة ، قسيم الملك ، أبى العلاء الجزوى » :

بِأَصْحَابِهِمْ لِقَاءُ بِأَيِّمٍ عَسْكَرِ  
وَسَلَا أَجَلٌ مُؤَزَّرٌ وَمُصَّرِ  
بُرْهَانٌ « أَرَانِ » وَمُنْعِزٌ « جَنْزَرُ »  
شَخْصُ الْكَمَالِ ، أَبَا الْعَلَاءِ الْبَقْرِ  
مَنْ عَمَّ أَهْلُ الْمَشْرِقِينَ مَكَارِمَا  
طَلَعَتْ عَلَى الدُّنْيَا طُلُوعَ الْمَشْتَرَى  
شَهِدَتْ بِخَفِيَّتِهِ سُلَاطِينَ السُّوَرَى  
سَجَدَتْ لِعَزَّتِهِ نَوَاصِي الشُّبُرَى (٣٣)

ففيها لا يتجاوز أبيتاً أربعة نلمح طائفة من الإيماءات الموضوعية الخاصة ؛ نعى تلك التي تشير إلى مواطن معينة في آسيا الوسطى ، مثل : « أَرَانِ » ، « جَنْزَرُ » ، وكلاهما من أهم البقاع التي تتحرك عليها - جغرافياً - مجموعة الشعر السلجوقي ؛ هذا بالإضافة إلى استخدام صيغة الاستيفاف التقليدية : « قَفَا » ، مفرودة بموقوف عليه شديد الخصوصية : « أبى عسكر » . وإذا تذكرنا - مع ذلك - تقديم القصيدة إلى « الأسفهلار » ( قائد الجند ) ، أمكن أن نلتصق في هذا وذاك ما يشرح وضغى « مسوَر » و « مصدَر » - المسخوذون من صيفى « وزير » و « صدر » ، وكلاهما من الألقاب التي شاع استعمالها في الحقبة السلجوقية تعبيراً عن أولى الأمور وأصحاب الإقطاع الحربي .

تحمل من مكابدات الغربة والحزن ، والتي تجلوم من صور الظلل والطيف ، ما يمكن أن يُقرن إلى النماذج الناضجة في ذخيرة التراث العربي :

سلام على الظلل الدائر  
وعَهْدِي بأصحابه الغابر  
مَنَانٍ مُجَدِّد وَجَدَ المقيم  
وَعَهْدِي الحنين إلى العابر  
أُتَاخِثُ على أهلها الحادثاتُ  
فلم تُثِقْ فيهن من صَافِر  
شَرِبْتُ وصالحُهم بالفراق  
فَتَغْبِي على صفقة الخاسر  
ويأتس قلبى غداة الرحب  
لل لعهد من ناقض خافر  
لقد سار في أثر الظاعنين  
فلا رَدَّه الله من سائر  
بقيت من القلب في سافح  
ومن أدمع العين في ماطر

مضى ما بكيْتُ لصفوف النوى  
غدا عَائِلٌ في الهوى عاذى  
وما أُنْسَ لا أُنْسَها ليلة  
تعللتُ بالقمر الزاهر  
فياليلة لم يكن طُوقها  
بأبعد من حَسوة الساطر  
لقد زارني طيف من أشتيهيه  
ألا حبذا زورة الزائر  
بنفسي وأغلى خييال أن  
وأعرض في لمحة الناطر<sup>(٣)</sup>

إنَّ ماثوراً إبداعياً على هذا النحو من الرقة والتدفق والسخاء ، تعبيراً وتشكيلاً وإيقاعاً ، جدير بمعاودة النظر . وإذا كان حديثنا في هذه الدراسة الموجزة مقصوراً على مجرد القديم والتعريف بأبرز السمات الفكرية والجمالية ، أقلنا يقتضى الأمر مزيداً من الطرح والتحليل ؟ !

## الهوامش .

( ٣ ) Catalogue de manuscrits de la Bibliothèque Nationale, par le Baron de Slane, Paris, 1883, p. 507.

وانظر كذلك مقدمة باللغة الرومية للمستشرق بيليس B. Beuluc.

نشرت كتصدير علمي بصورة من المخطوطة المشار إليها - موسكو سنة ١٩٧٠ م .

The History of the Seljuqid Period, p. 77.

( ٤ )

( ١ ) هاتان الجمهوريتان تقعان - الآن - ضمن جمهوريات الاتحاد السوفيتي .

( ٢ ) لمزيد من التفصيل في الجانب التاريخي لهذه الحقبة يراجع : Claude Cahen, The Historiography of Seljuqid Period, Historians of the Middle East, London, 1962, p. 77.

(١٢) انظر من الناحية التاريخية في عصر السلاجقة : الدكتور محمد حلمي محمد أحمد : الخلافة والدولة في العصر العباسي - مكتبة نهضة مصر القاهرة سنة ١٩٥٩ - ص ١٨٦ .

p. 16b .

pp. 14b, 15a.

(١٣)

(١٤)

(١٥) انظر في تفسير العلاقة بين الشكل والوظيفة :

د . محمد فتح أحمد : الشكلية - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثاني - ص ١٦٢ وما بعدها .

p. 159b.

(١٦)

(١٧) راجع في هذه المقارنة :

الدكتور أحمد ميكل : الأدب الأندلسي - دار المعارف - مصر سنة ١٩٦٧ م - ص ١٣

(١٨)

(١٩)

(٢٠)

p. 77b.

p. 156 a .

p. 22b.

p. 52a.

(٢١)

والمقربان ذكر المقارب .

(٢٢)

(٢٣)

(٢٤)

p. 151 a.

p. 10b.

pp. 32 a, 32 b, 33 a.

(٥) النسخة المصورة للمخطوطة الوحيدة بعنوان :

مجموعة قصص وسائل وأشعار ، تأليف مسعود بن نعامدار ، قدّم لها « ولف يليس » - سلسلة آثار الآداب الشرقية - موسكو سنة ١٩٧٠ م . والقصيدة المذكورة في الصفحات أرقام :

p. 24a, 24b, 25a, 25b, 26a, 26b, 27a.

(٦) انظر : ديوان ابن الطيب المتنبي ، بشرح العكبري - بيروت سنة ١٩٧٨ م - ج ٤ - ص ٢٤٧ .

(٧) المصدر السابق ، قصيدة المتنبي في ذكر الغربة والحوى - ج ٤ - ص ١٤٩

(٨) يمكن أن تطالع تعبيراً أندلسياً عن هذه الظاهرة في واحدة من روائع الشعر الأندلسي ، مجهولة المؤلف ، نشرتها مجلة الرسالة القديسة في عددها الصادر بتاريخ ١٩٣٦/١/٦ - ص ٢٢ .

(٩) النسخة المصورة : p. 17b.

(١٠) p. 18a, 19a ، وأرض البيلقان المشار إليها في النص إقليم في آسيا الوسطى ، وهو - بالطبع - غير البيلقان الأوربي .

(١١) p. 20 a.





# دار القادرا العرب للطباعة والنشر

لصاحبها

أحمد محمد أحمد شعبان

ميدان المشهد الحسيني - ١٣ شارع الصناعات - ميدان الزعفران

ت: ٩٦٦٤٥ - ٩٦٦٤٦ - ٩٦٦٤٧ - ٩٦٦٤٨ - ٩٦٦٤٩ - ٩٦٦٥٠

**حياة الصحابة ٣ أجزاء**  
للكاتب الشهير

**قصص الانبياء**  
للامام ابن كثير

**مختصر تفسير ابن كثير**  
للاستاذ محمد علي الصابوني

**من وصايا القرآن الكريم**  
جميع وتعليق محمد الانور احمد البلباسي

**صفوة التفاسير ٣ مجلدات**  
للاستاذ محمد علي الصابوني

**من وصايا الرسول**  
للاستاذ طه عبد الله عقيقي

**مختصر تفسير الطبري ٢ مجلد**  
للاستاذ محمد علي الصابوني

**المرأة في ميزان الطب الدين**  
للدكتور السيد الجميل

**الوجيز في الفقه ٢ مجلد**  
للامام ابو حامد الغزالي  
تحقيق الاستاذ موسى محمد علي

**اظهار الحق**  
لرحمة الله الهندي  
تحقيق د. احمد مجازي السقا

**مدارج السالكين ٣ مجلدات**  
للامام ابن القيم

**رياض الصالحين**  
للامام النووي

**الاعلام**  
للامام القسطلاني

**اغاثة اللفحان**  
للامام ابن القيم

**السيرة النبوية ٢ مجلد**  
لابن هشام

**منهاج القاصدين**  
للامام ابن قدامة المقدسي

**تفسير ابن كثير ٤ مجلدات**  
للامام ابن كثير

**اسرار الصلاة ومصاتها**  
للامام الغزالي  
تحقيق الاستاذ موسى محمد علي

للاستاذ عبد القادر احمد عطا

**هذا حلال وهذا حرام**

# الواقع الأدبي

○ تجربة نقدية :

- حول بوظيف العمل المفتوح :

قراءة في « اختناقات العشق والصباح »  
لإدوار الخراط

○ متابعات :

- باب الفتوح . . القناع ، الحلم ، الواقع .

○ وثائق :

- نصوص من النقد الغربي الحديث

- نصوص من النقد الغربي الحديث

○ دوريات :

- دوريات انجليزية

○ عرض كتب :

- الأطرا دالبتيوي في الشعر

دراسة لحمس قصائد جاهلية

○ رسائل جامعية :

- البنية الإيقاعية في شعر السياب

## حوا بويطيقا العمل المفتوح قراءة في «اختناقات العشق والصباح» لإدوار الخراط

وحتى من أيدوا إدراكي للحقائق التي كنت أريد أن  
أحفرها على جدران المعبد ، متأوّن على أنف  
استخدمت الميكروسكوب لاكتشاف دقائقها في حين  
كنت - على عكس ذلك تماماً - استخدمت تلسكوبا  
لكي أشاهد أجراما بدت غاية في الدقة ليجرد ابتعادها  
عنا ، في حين كان كل منها علما قائما بذاته .  
مارسيل بروست .

صدر كتاب إدوار الخراط «إختناقات العشق والصباح»<sup>(١)</sup> سنة ١٩٨٣ . ولا يتعدى عدد صفحات هذا الكتاب أربعاً وثمانين صفحة ، ويحتوي على خمسة نصوص تحمل العناوين التالية :

- نقطة دم (القاهرة - ١٤ فبراير سنة ١٩٧٩) .
- قبل السقوط (القاهرة - ٢٧ فبراير سنة ١٩٧٩) .
- أقدام العصفير على الرمل (أكسفورد - ١٦ يونيو سنة ١٩٧٩) .
- على الحافة (أكسفورد/داسن - ١٩ يونيو سنة ١٩٧٩) .
- محطة السكة الحديد (الإسكندرية - ٢ نوفمبر سنة ١٩٧٩) .

إدوار الخراط غنى عن التعريف ؛ فله وجود ملح في الساحة الأدبية العربية مبدعا وناقدا ؛ برغم أنه لم يشغل النقاد بالقدر الذي يناسب أهميته . وربما يكون السبب في ذلك صعوبة أعماله الإبداعية ؛ فالتقاد الذين يقبلون عليها يواجهون نصوصا غاية في التعقيد والتركيب ، لا تستسلم لجهودهم في يسر وانسياب . وتعد مجموعاته الثلاث التي ظهرت تباعا ، الأولى سنة ١٩٥٨ «حيطان عالية» ، والثانية سنة ١٩٧٢ «ساعات الكبرياء» ، والثالثة سنة ١٩٨٣ «إختناقات العشق والصباح» ، من الكتابات الخصبة في مجال القصة القصيرة ؛ فتحن نجد أنفسنا بإزاء كاتب له كتابة مبتكرة ومكثفة إلى درجة «الاختناق» ، تمتد رحلة الإبداع فيها على مدى ربع قرن . وقد يعد بعض الناس (ومن بينهم الكاتب نفسه) هذا الإنتاج قليلا كماً ، ولكنه غنى كيفاً إلى الدرجة التي تجعله زادا يكفي لساعات وساعات من القراءة التي هي أقرب إلى اللقاء والحوار والعتاد والشجار والمعاينة .

الغياب على أنه جزء من تشكيل النص (بخاصة أن الفهرس لم يغفل من المجموعات القصصية الأخرى) ، وأن هذه النصوص في النهاية ليست قصصا مستقلة ولكنها نص واحد يجب أن ينظر إليه على أنه وحدة متكاملة ، لا على أنه مجموعة من القصص المستقلة القائمة بذاتها كل على حدة . والذي دفعنا إلى هذا الاستنتاج ليس غياب الفهرس فقط (فهذا في الحقيقة يكون تجاوزا لواقعنا الذي نعرفه ١ ) ، ولكن الحيرة التي تتاب القارئ عند قراءة هذه النصوص بجزءة ، إذ إن القراءة الجزئية لا تسعف ؛ لأن دلالة القصص المفردة تبدو غير مكتملة .

فبالرغم من الدلالة الجزئية التي يمكن استنتاجها من القصص المفردة ، تتطلب هذه القصص المزيد من التوضيح . والغريب أن التوضيح لا يأتي من خارج النص نفسه ؛ بمعنى أن ربط الأجزاء بالإطار المرجعي لا يشكل صعوبة ، فالعلاقة المرجعية بين النص وخارج النص لا تسبب إشكالا ، ولكن الإشكال يأتي من نظم النص نفسه . فنحن أمام نوع من القراءة لا يتبع الخط الأفقي في الواقع ؛ أي القراءة التي تتابع مسار الكلمات على الخط الواحد ، وتتابع الأسطر على الصفحة الواحدة ، وتتابع الصفحة تلو الأخرى ، ولكنها قراءة تعتمد على تنسيق آخر يتبع النظام الاستبدالي أو الرأسي ، أو النظام التوليدي . ولذلك فلا يمكن الكشف عن الدلالة من القراءة الخطية ، حيث لا تنكشف الدلالة خطوة خطوة في مسار تراكمي زمني متتابع ، ولكنها تكون نتيجة لاستيعاب المادة اللغوية كلها ، ثم إعادة ربط الأجزاء في علاقات جديدة لم يكن الكاتب قد حددها في مسار القصص . ومن هنا جاء وصف النقاد لأعمال إدوار الخراط بأنها «غامضة» و«مكثفة» ، ووصفوها «بالرمزية» و«السرالية» . وإذا دلّبت هذه الأوصاف والتصنيفات على شيء فإنها تدل على أن الدلالة في هذه الأعمال لا تنكشف على سطح النص ومن خلال العلاقات القريبة للجزئيات بعضها ببعض ، ولكنها تكمن في بواطن النص وطبقاته الدفينة ، كما تدل على أن العلاقات السياقية التابعة للتقليدية عميقة لصالح علاقات من نوع آخر لا تنصع عن نفسها ، أو ربما لم يكن لها وجود أصلا .

ولنتقرب من النص الأول ، وعنوانه «نقطة دم» لنختبر إشكاليته . فعندما نقرأ هذا النص نشعر بالفرجة ؛ وبأن هذا الشعور من الإحساس بالتشكك الذي يحكم نظم النص فيصعب علينا ربط الجزئيات أو اكتشاف الحافز في تتابعها وربط بعضها ببعض الآخر . وينساب مسار القصص دون مبرر واضح . وينطوي النص على مجموعة من «التيامات» أو المحاور التي يبدو أنها تقتصر على علاقة تربط بعضها ببعضها ، أو إلى حاصر قصصى . فالتسلسل القصصى التليدي غائب ، والروابط القصصية غير فاعلة . وهناك نوعان من الروابط القصصية :

ويثير كتاب إدوار الخراط الذي بين أيدينا مجموعة من الأسئلة لا تنتهي بانتهاء القراءة ، بل ربما تتضاعف وتتصاعد وتحتد . فالنص يحتاج إلى قراءة ، وقراءات ؛ ليسلم مفاتيحه ، وتنفرج مغاليقه ؛ لأن الكتابة لا تتم في يوم (كما يبادر إلى ذهن القارئ المتعجل إذا صُقل مايقروء على الصفحة الأولى التي تحمل عناوين القصص وتواريخ تأليفها) ولكنها تمت عبر سنوات من المعاشة كما يجربنا الكاتب نفسه :

« الزمن الفعل لفعل الكتابة نفسه ساعات قلائل متصلة في الغالب اتصالا لا ينقطع وبصلة وتحت ضغط ... أما عملية الكتابة بمعنى آخر ، أي عملية التخلق والاحتشاد والاستعداد والتشكل ، إذا شئت ، فقد تستغرق سنوات طوالا . بعض قصصى القصيرة استغرقت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة منذ بدأت تخلق ، ولم أنقطع عن كتابتها دون أن أكتب جملة واحدة طيلة هذه السنوات ، ثم كتبها في ساعات في غضون ليلة واحدة » (٢) .

إذا كانت الكتابة تستغرق سنوات وسنوات ، دون أن يغبط الكاتب كلمة واحدة على الورق ، ثم تنطلق دفعة واحدة إلى الوجود ، فإن عملية القراءة تسير في الاتجاه العكسي ؛ أي أن النص يقرأ في وقت وجيز ثم تعاد قراءته أو نظمه ، لا أقول في سنوات بل في ساعات وساعات .

ولنبدا في تفصيل بعض الأسئلة التي يطرحها علينا هذا الكتاب . وبلغت النظر - إذا ما بدأنا بالبدايات - العنوان وقائمة العناوين الفرعية . إن العنوان الرئيسى للكتاب لا يظهر بين العناوين الفرعية ، وهو ما اعتاد عليه القارئ في مجموعات القصص التقليدية ؛ حيث تحمل المجموعة عنوان قصة من القصص التي تضمها المجموعة ، فتكون بمثابة المؤشر الذي يوجه انتباه القارئ إلى القصة التي قد تكون المفتاح الذي يمكن أن يفتح مغاليق النص كله ، والتي يمكن أن تعد مثال أو النسق الذي تتبعه القصص الأخرى . وبلغ العنوان في النصوص التقليدية دور الكتابة بالنسبة للكاتب ؛ أي أنه يكون جزءا من الكل ؛ أما هنا فيبدو هذا العنوان لغزا . وثمة لغز آخر (وقد لا يكون لغزا على الإطلاق ١) يتصل في غياب رقم الصفحات أمام العناوين الفرعية ؛ برغم التحديد الصارم لكان التأليف وزماته . فهل غياب الفهرس هنا سهو وإهمال من النوع الذي اعتدنا عليه في كثير من كتبنا العربية التي تقتصر إلى هذا الفهرس الممين على التعامل مع الكتاب ؟ وفي غياب هذه الخريطة يتسوه القارئ ويتخطى في متاهات الكتاب ، باحثا عن بدايات الفصول والموضوعات . غير أن الناقد المجتهد قد يفسر هذا



آخر ... هو أن يشاركى القارئ مشاركة  
هامة ... (٣)

ويتضح من النص السابق أن إدوار الخراط يحاول دحض  
الغالب التقليدي للقصة القصيرة ، وأن يحول هذه القصة من  
خلال العناصر نفسها إلى شيء آخر . وإذا ركزنا على ما يسميه  
بالحظة «التنوير» رأينا مؤشرا للتطور القصصي الذي نلمسه في  
كل نص تقليدي ، والذي تؤدي إليه جميع تفاصيل القصة  
وتخدمه . أما في قصة «نقطة دم» فنجد أن الجزئيات تمثل وحدات  
قائمة بذاتها إلى حد كبير ، منفصلة ، لا تؤدي وظيفة واضحة في  
البناء الكلي للقصة وثائق النهاية منفصلة ، من حيث المحور ،  
عن باقي القصة .

ويتطرق ما قلناه عن قصة «نقطة دم» على باقي القصص .  
وينتج العوض من احتباطية التسلسل القصصي والتساؤل الذي  
يتبادر إلى ذهن القارئ هو : ما علاقة هذا بالذي سبق ؟  
والسؤال الذي يولده النص عامة : ثم ماذا ؟ والسؤال هنا هو :  
لماذا هذا بعد هذا ؟ ولا نجد إجابة شافية إذا حاولنا أن نطبق  
منطق بناء النص على تسير طباق مسار خطي . أما هذه النصوص  
فلها محور آخر سنحاول توضيحه من طرح مثاقفة مجموعة من  
القضايا العامة المتعلقة بنظم النص الشعري ، ثم نقوم بتحليل  
الطريقة التي تتولد بها الدلالة في هذه النصوص .

القضية الأولى هي قضية التناص Intertextuality ؛ أي أن  
النص لا يمكن أن يقرأ (لا يمكن أن يفهم) إلا من خلال إدخاله في  
شبكة أعم من النصوص . فلا يمكن قراءة نص من هذه  
النصوص الخمسة مستقلا عن غيره من النصوص الأخرى  
المحتواة في المجموعة ، أو التي تجاوز حدود هذا الكتاب .  
فالتراث الأدبي ككل حضوي لا يتجزأ ، وليس استغلال الوحدات  
الصغرى سوى خدعة ، حيث إنها تستدعي غيرها من  
الوحدات . ربما لا تستدعي الوحدات التي تتبعها إتيانها  
مباشرا ؛ وهذا هو الاستدعاء السهل المباشر ، بل هناك شبكة  
معقدة من العلاقات تكوّن جوهر النص الشعري . والعلاقات  
السياقية المباشرة محدودة بحكم بنيتها ، أما العلاقات الاستبدالية  
فلا متناهية . ولذلك فالجزء يجاوز حدوده الضيقة ، ويرتبط  
بأجزاء أخرى خارج نطاقه المباشر . ويجب أن تكون القراءة في  
الاعتقالات حركة ذهاب وإياب في النص ؛ حيث إن كل جزء  
مكمل للأجزاء الأخرى ، لا يفهم بدونها ولا تفهم بدونها ، غير  
أن هذه الحركة بين الجزء والكامل غير محدودة بهذا النص على  
التعيين ، بل تتجاوز وتنتج عن النص الشعري كله ، ومن  
النص الشعري على النص الثقافي .

النوع الأول يتمثل في التسلسل العلوي أو السببي ؛ أما الثاني -  
وهو أبسط - فيتمثل في التسلسل التماثلي أو الاستمرادي .  
فالقصة تبدأ بصفتين تحتويان على مادة قصصية هي أقرب إلى  
سرد الحلم ، ولكن السياق لا يحدد هذه النوعية ، فشار أول  
سؤال : حلم أم حقيقة ؟ وزيد من الخيرة الدقة المتناهية في  
وصف التفاصيل ، مع عدم تحديد طبيعة الخيرة نفسها أو تعيين  
الراوي . ثم يتطرق النص ، وتدخل ساحة المادة القصصية  
شخصية نسائية غير محددة المعالم أو الهوية ؛ هي ؛ من هي ؟  
فاستخدام ضمير الغائب هنا دون عائد يطرح سؤالاً آخر . ولن  
نُجيب عن هذا السؤال حتى النهاية ، بل سيتركز استخدام  
الضمير دون توضيح صاحبه ، فهل تظن هي أم أنها ليست  
هي ؟ ويتم اللقاء بين الراوي و«هي» في جزيرة الشاي ثم يتر  
فجأة إذ ينتقل النص إلى داخل قصص من أفضاص حذيفة  
الحيوان ، حيث يلتقي حيوان صغير ذو فراء أبيض ( حل هو  
سنجاب أو قطه ؟ - لا نعلم ) حظه نتيجة لبسط اللبوة  
المستلقية في القفص به ، وحيث يسفك دمه الذي لا يمتدنى نقطة  
واحدة يعرف الراوي أنها كل حياته . وتنتهي القصة بمشهد  
كابوسي غريب إلى أبعد حد ، يخرق كل قوانين النص  
« الواقعي » ويقتل الراوي « فتاة » (من هي؟) فيتجر الدم من  
شفتيها .

إذا كنا أطلنا في تقديم هذه القصة فليس هذا من قبل  
« التلخيص » ؛ فليس هذا غرضنا ، كما أننا نعلم منذ البداية أن  
هذه النصوص تتحدى الاختزال ؛ بمعنى أننا تركنا في تقديمنا هذا  
مجموعة كبيرة من التفاصيل ، هي في الواقع أجزاء مهمة من  
القصة . وليس من الممكن - بأي شكل من الأشكال - إغفال  
أي جزئية من هذا النص ؛ فليست هناك « حدود »  
أو « حكاية » لما بداية ووسط ونهاية . وإذا كنا قد قدّمنا هذه  
القصة فمن باب إيراد مواضع الغموض فيها . ويأتي هذا  
الغموض من استقلال الأجزاء المختلفة بعضها عن بعض ،  
وعدم توضيح مستويات الحلم والحقيقة ، وعدم ذكر الأسماء التي  
تعود إليها الضمائر . ويقول إدوار الخراط صراحة :

«لست أهداف بداهة إلى وضع قصة محكمة  
الصنع ، فيها حبكة ومفارقة ومفاجأة ولحظة  
تنوير كما يقال ، أو قصة مسلية أو مثيرة للذكور  
أو تدعو إلى موقف اجتماعي معين أو «تصور»  
فقط ولقها مهتا ... لست أهداف إلى ذلك  
فقط ، بل أطمح ... إلى أن يكون في قصتي  
شيء من ذلك كله ، و شيء آخر غير ذلك  
ويحوّله إلى مستوى آخر ... إلى هدف

وقد يقول قائل إن هذا الوصف ينطبق على جميع النصوص الشعرية . فالنص الشعري عموماً غير محدود ؛ وهو يرتبط بغيره من النصوص الشعرية من خلال التقاليد والمواضعات ؛ ثم إنه مرتبط بالثقافة . ولكننا نقول هنا إن هذا النص يؤكد التناص في بنيته نفسها ، أي أن اللغة هي التي تولده وتلبس دوراً أساسياً في تشكيله . إن هذا النص يحطم إيهام المحاكاة ليحل محلها دينامية اللغة بوصفها نشاطاً إبداعياً متجدداً . ولا يجوز النظر إلى النص على أنه شيء محدد<sup>(٤)</sup> ، بل يجب النظر إليه على أنه نشاط وإنتاج . فالنص ليس شيئاً جامداً يحتوي على دلالة واحدة يمكن التوصل إليها وكشفها من خلال عملية التأويل والتفسير ، أو على عدد من الدلالات يستطيع القارئ أن يختار من بينها ما يناسبه ، بل النص ممتد دائماً . هل ينطبق هذا القول على جميع النصوص الشعرية أو على بعضها فقط ؟ نقول إن هناك فارقاً بين جماليات الفن الحديث التي تؤكد انفصال<sup>(٥)</sup> العمل الشعري/الفني ، والجماليات الكلاسيكية التي تعتمد على معايير وتقاليد صارمة ، وتؤكد وجود أنساق مثالية لابد أن تتبع . . . ونحن لا نتكر أن العمل الفني يتسم كركوبة من الدلالات - سواء كان العمل الفني كلاسيكياً أو حديثاً . إنه كيان حي يستجيب للقارئ فيدخله القارئ بكل مقوماته الثقافية والحضارية والنفسية ، وبكل ميوله الشخصية . ولا يمكن أن نفى التفاعل الذي يتم بين القارئ والعمل الفني ؛ فهذا التفاعل نفسه من المعايير التي تميز العمل الفني . ولا ننكر أيضاً أن هناك نواة أصلية في العمل الفني تنطلق منها كل التفسيرات والتأويلات الممكنة ؛ فالعمل الفني يعتمد ويمتد في الزمان والمكان . ولكن هل هذه الخاصية تجعل من جميع الأعمال الفنية أعمالاً مفتوحة ؟ لا نظن أن الأمر كذلك ؛ إذ يختلف مفهوم العمل المفتوح بشكل أكثر خصوصية عن مجرد مفاهيم تعدد الدلالة أو القابلية لتحمل عدد متناه ، أو حتى غير متناه من الدلالات . فإذا كان الفن - في العصور التي يمكن أن نطلق عليها اسم الكلاسيكية - يسعى إلى اتساع الدلالة ليجاوز الفردى إلى الإنسان ، والمحدود إلى اللامحدود ، وإذا كان الفن ينحو نحو التعبير عن السياق الكلي الاجتماعي والسياسي والثقافي والنفسي<sup>(٦)</sup> ، بحيث يصبح علاقة لا تشير إلى شيء محدد في الواقع المعيش بل تجاوزه لتشمل جميع ظواهر الواقع المعيش ، وبهذا تتسع دلالتها - نقول إذا كان الفن الكلاسيكي يفعل هذا كله ، فإننا نجد في الفن الحديث تحولاً في موقف الفنان بإزاء عمله وإبزازه التجربة الجمالية ، حيث تركز جماليات الفن الحديث على إشراك المتلقي في «صنع العمل الفني نفسه» أي أن يصبح المتلقي مبدعاً لا مجرد مستهلك «للمسألة» الفنية . وربما كان هذا هو الذي يعنيه إدوار الخراط بنوع العلاقة الحميمة التي يشدها في الكتابة ؛ فالعمل الفني المفتوح يشجع أفعال الاختيار الواعي لدى المتلقي . وبناءً على

ذلك يضع العمل المتلقي في نقطة محورية من شبكة العلاقات المتناهية التي تتكون العمل ، دون أن تزلزله بضرورة تنسيق العمل طبقاً لمجموعة من القواعد المحددة مسبقاً ، فإيا العمل في شكل جزئيات يستطيع المتلقي أن يشكّلها أو ينسجها أو يربط بينها ، وأن يجد هو نفسه الحلول وإجابته ، فلا يقدم له الفنان حلولاً جاهزة ، أو وجبة مهضومة ، أو سيلاً مهيماً . ويقوم المتلقي في التعامل مع العمل المفتوح لا على الكشف عن الدلالة الكامنة في العمل ، ولكن على توليد الدلالة من خلال اختيار منهج خاص ، واختيار النقاط المرجعية التي يمكن أن تعين على توليد هذه الدلالة ، واستخدام أكبر قدر من الأبعاد في الوقت نفسه . ومن ثم يقوم هذا المنهج على حفز ملكات المتلقي الإدراكية ومضاعفتها وبسطها إلى أبعد الحدود الممكنة . وهكذا يكون العمل حقلاً من الاحتمالات ، ودعوة لممارسة الاختيار .

أما القضية الثانية التي نريد أن نطرحها - بعد قضية التناص وقضية العمل المفتوح - فهي قضية الأنواع الأدبية . فقد استخدمنا مصطلح «قصة» في أثناء حديثنا عن النصوص المحتواة في كتاب الاختناقات ؛ غير أننا فعلنا هذا تجاوزاً ؛ حيث إن هذه النصوص في الواقع تتحدى التصنيف ، وترفض الحد الفاصل بين الأنواع الأدبية . إن هذا النص الكلي يجاوز حدود ما يمكن وصفه بالأدب «المتقن» ، ولا يمكن أن يدرك على أنه جزء من نظام هرمي ، أو جزء من تصنيف نوعي . فالذي يشكل النص - على العكس من ذلك (أو لهذا السبب بالذات) - هو قوته التخريبية<sup>(٧)</sup> بالنسبة للتصنيفات القديمة ، حيث يحاول أن يضع نفسه خارج حدود الممارسة العملية . وكما يرفض هيمنة المبدع نفسه فإنه يرفض هيمنة التقاليد والمصادر الأدبية ، ويترحر منها بكسر قيودها ، فيكون دائماً مفارقاً ومناقضاً . ويرفض النص ما يمكن أن يسمى بالثقافة النوعية ويعمل ضده . وإذا كان هذا النقاء لا يتحقق كاملاً في أي عمل فني فإنه مازال يهيمن في شكل مثال أو نسق سلطوي ، يحيد من حرية المبدع . ولذا ينور المبدع عليه . ويثور نص الاختناقات على التصنيفات ويتحداهما ؛ فليست هذه النصوص قصصاً بالمعنى التقليدي - كما أوضحنا في بداية المقال . وليست قصائد بالمعنى التقليدي أيضاً ؛ إذ ينقصها الوزن ، وهو الشرط الأساسي لتحقيق الشعر (ولكن هل الشعر مساو للوزن ؟) ، ولكنها تخنق على بعض خصائص الشعر وسماته النوعية . من ذلك توليد الدلالة من خلال القوة المجازية للغة ، والارتباط المتوازي لجميع أجزاء النص ، ووجود العلاقات الاستبدالية والاستدعائية ، وانفتاح الدلالة وتمددتها ، والقوة الإيمانية للوحدات الدالة . ولكن هذه النصوص تنطوي على عبور من محاور القص ، بالرغم من استتار هذا المحور وخفائه . إن هذا المحور لا يتكشف إلا من

علاقة هذه الفروض بالطريقة التي ينتظم بها النص . هذا من جانب ؛ ومن جانب آخر فإن النتائج التي يمكن أن نصل إليها من هذه المناقشة قد تؤيد أسلوب القراءة الذي انتهجناه في تحليلنا للنص ؛ فكل نص ينطوي على خريطة للخبطات الإجرائية التي يجب أن يقرأ من خلالها ، أي أن يعرف من خلالها .

إن المعرفة علاقة تنشأ بين ذات عارضة وعالم قابل لأن يُعرف ؛ فالعالم - الحياة قابل لأن يعرف حتى لو كان خارج حدود الإدراك المباشر للذات المدركة . ويمكن القول إن البُعد المُشكل لعملية اختيار العالم - الحياة ( كما يسميه إدوار الخراط ، وهي تسميه تطابق مصطلح « هوسرل » الفيلسوف الظواهرى ) في هذا النص هو افتتاح العالم - الحياة وعدم تعميده . هذا من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى تأتي حركة الذات المدركة ( فالذات ليست حقيقة ثابتة ) فتعيد هذه الذات تشكيل خبرتها بهذا العالم - الحياة من خلال الخبرات المتجددة ؛ فكل خبرة جديدة كلية بأن تعيد تنظيم العلاقات السابقة القائمة بين الأشياء ، فتغير من دلالة هذه العلاقات . ويترب على ذلك إلغاء مفهوم العلاقات التي تحكمها قوانين صارمة غير قابلة للهدم أو التحوير ؛ فالظواهر لم تعد مرتبطة الواحدة بالأخرى ارتباطاً نهائياً من خلال علاقات جبرية . إن الإدراك عندئذ يكون مفتوحاً ؛ أي أننا لا ندرِك فقط الأشياء التي ندرِكها إدراكاً مباشراً ، ولكن يدخل الشيء إلى مجال الإدراك المباشر عملاً بكل آفاقه ، أي بكل الجوانب التي لا تقع في مجال الوعي ، فيتجاوز الوعي محدودية هذا المجال إلى تصور آفاق الشيء . وهنا يتم الربط بين المحدود واللامحدود في قلب عملية الإدراك . ويمكن هذا الانفتاح في أساس خبرتنا الإدراكية ، ويعني أن كل ظاهرة تملك نوعاً من القوة هي قدرتها على استدعاء سلسلة من التجليات الحقيقية أو المحتملة . وتكون القراءة بهذا المعنى نفسه انفتاحاً من المحدود إلى اللامحدود . فالعنصر الواحد لا يقف عند محدوديته ، ولكنه يجاوزها ليستدعي حقلاً لامتناهياً من الاحتمالات . وننتهي من هذا إلى القول إن طبيعة المعرفة ليست عقلية في هذا النص ، أي مبنية على التحليل والاستنتاج ، ولكنها نوع من الكشف التلقائي الذي يأتي من تراكم المعطيات . فالمعرفة هي نقطة الالتقاء بين الذات العارفة ( بكل آفاقها ) والعالم - الحياة ( بكل آفاقه ) .

وقد آن الأوان لأن نفتح هنا قراءة للاختناقات . وعندما نقول قراءة فإننا نؤكد صيغة الأفراد والتكثير . ويعني هذا أننا لا نستطيع أن نختزل النص نهائياً داخل احتمال واحد ، ولكننا نختار مدخلاتنا وأبعادنا المعرفية لكي نستشف الطريقة التي تتولد بها دلالة ما من هذا النص . ونقول إن هذه القراءة هي واحدة من بين قراءات أخرى يمكن أن نمارس ، فلا يمكن ( بحكم الخط اللغوي وإمكانات التحليل ) إلا أن نتعامل مع أجزاء محدودة من

خلال تنقيب متأن في مسار مجموع النصوص . وهذا المحور هو التطور الكيفي ، من نص إلى نص ، لبعض العناصر المشتركة التي تتكرر في النصوص كلها . ويحاول النص صهر قطبين متضادين : قطب لغة الشعر ، وقطب لغة القص ؛ فلغة الشعر ترتكز على الآن ، على اللحظة في أكثف أشكالها ؛ أما لغة القص فتتركز على النمو والتطور ، أي على تقديم المدى الزمني . ويولد الجمع بين هذين القطبين نوعاً من النصوص هو من أعقد ما يعرف الأدب . فلهذه النصوص تحاول أن تجمع بين الكينونة التي هي قوام الشعر ، والضرورة التي هي قوام القص .

وثمة تمييز آخر قدمه باحثين في كتابه جماليات الرواية ونظريتها<sup>(٨)</sup> بين لغة الشعر الواحدة التي تتغلغل على ذات الشاعر ، ولغة الرواية التي تقوم على تعدد الأصوات . فهل يمكن الجمع بين الواحدة والتعددية ؟ ويبدو أن باحثين يُعَل من شأن لغة الرواية في مقابل لغة الشعر ؛ فهو يرى أن هذه اللغة (أي لغة الشعر) تفتقر وحدة اللغة الطبيعية ؛ فمهما اختلفت الحيوط الدلالية أو النبرات أو تداعيات الأفكار أو الإشارات أو التطابقات التي تنشأ من لغة الشعر فإنها جميعها لا تخمد سوى لغة واحدة ، ومظنور واحد ، ولا تخمد سياقات اجتماعية مختلفة ومتعددة . هذا بالإضافة إلى أن الرمز الشعري (تطوير استعارة ما مثلاً) يفترض بالتحديد وحدة اللغة . أما الروائي فينبغ طريقاً مخالفاً تماماً ، حيث يحاول أن يدخل في نصه مجموع اللغات المتاحة ، وأن يحفظ بأصالة هذه اللغات ، عن طريق إدخال جميع مستويات اللغات المختلفة في عمله . فالرواية نوع هجين ، في حين أن الشعر نوع نقي متوحد . فإين لغة الاختناقات من هذا التقسيم ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ليست سهلة ؛ حيث إننا نشعر أن لغة الاختناقات تنحو نحو وحدة اللغة ، ولكنها في الوقت نفسه تؤكد نشاط هذه اللغة وحركتها . ولذا يمكن القول إن لغة الاختناقات تقوم على نوع من الجدل بين الواحدة والتعددية من خلال رفض هيمنة اللغة الطبيعية بوصفها النظام السميويطي الوحيد القادر على الترسيل . فبالرغم من أنها تحتفظ إلى حد كبير بواحدة اللغة الطبيعية فإنها تفتقر وجود أنظمة أخرى لا نستطيع أن نقول إنها تؤدي وظيفتها ، ولكنها تؤدي وظائف مصاحبة ومواكبة لها . وستفصل ذلك فيما بعد .

ونود أن نطرح قضية ثالثة تتصل بتشكيل هذا النص ، وربما ارتبطت بالقضيتين السابقتين ، وهي مسألة البعد المعرفي الذي ينطوي عليه هذا النص . ولا ننوي تناول المسألة الإبيستمولوجية في علاقتها بالعمل الفني من الناحية الفلسفية المحض ، ولا أن نقدم موقفاً منها ، ولكن نريد أن نطرح هنا استقراءاً للفروض التي يثيرها النص حول الخبرة المعرفية في إطار

عصافير لم يمسها أحد ، صغيرة ، واضحة ،  
عمدة ، تتابع في خط واحد مقوس ، ثم تنقطع  
فجأة (٤٣) [

ويبدو من هذا الوصف التشابه الواضح بين آثار أقدام  
العصافير على الرمال والكتابة ؛ فكلهما ينقش على صفحة  
بيضاء ، وكلهما صغير ، واضح ، عمدة ؛ وكلهما يتتابع في  
خط واحد . هذه هي أوجه التشابه التي تقوم عليها الاستعارة :  
آثار أقدام العصافير = الكتابة . فكيف تكون إذن العلاقة بين  
آثار أقدام العصافير والكتابة ؟ هل تعني أن هذه الآثار لغة تشبه  
اللغة الطبيعية ؟ فإذا كانت كذلك فإنها تحمل رسالة ، وتظل  
دلالة . ولكن ما معنى الدلالة بالنسبة لعلامات اللغة الطبيعية ؟  
كيف « تعني » هذه العلامات ؟ إن العلامة اللغوية تعني من  
خلال علاقة تربط بين الدال (الجنبان المحسوس للعلاقة :  
الصوت أو الخط) والمدلول (الجنبان المنوي للعلامة : المفهوم  
أو الفكرة التي يستحضرها الدال إلى الذهن) . وانطلاقاً من هذا  
التقسيم فالعلامة وحدة ذات وجهين ( يكونان مثل وجهي الورقة  
فلا يفصلان ) : وجه مادي يحمل الدلالة ، ووجه معنوي هو  
المفهوم/الدلالة . ولكن العلامة لا يمكن أن تفهم ( بمعنى أن  
تُعرف العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول ) إلا من خلال عُرف  
تتشارك فيه الجماعة التي تستخدم هذه العلامة لأغراض  
الاتصال . ومن ثم لا يمكن أن يقال إن العلامة تؤدي وظيفتها  
إلا من خلال انضوائها تحت نظام أشمل هو الشفرة ، أي العُرف  
الذي يحدد العلاقة بين الدال والمدلول ، فتكون العلامة الواحدة  
هي الحرف في أبجدية الشفرة . وإذا عدنا إلى آثار أقدام العصافير  
على الرمال بالوضع الذي وصفها بها الكاتب فإنها تستدعي إلى  
الذهن الكتابة من حيث شكلها وانتظامها الواحد بجوار الآخر  
فيما يشبه الكتابة الإنسانية ( كتابة من نوع غريب على المشاهد :  
الحروف الصينية بالنسبة لمن لا يعرف الصينية ؛ أو المهيروغليفية  
قبل فك شفرتها ؟ ) ولكنها تظل غامضة بالنسبة للمشاهد ، لأنه  
لا يستطيع أن يستدل على الشفرة التي يمكن أن يلق من خلالها  
هذه الآثار ، أي التي تمكنه من قراءة هذه العلامات واستكناه  
دلائلها . ويؤكد هذه الفكرة نص آخر :

« في وسط خليج صغير ملموء بمياه شفاة ،  
بلورية النقاء تترقق فيها خطوط متموجة كأنها  
مرسومة بقلم متحرك رقيق » (٤٤) [

ويؤكد هذا النص ثانية التشابه الذي يكون بين الخطوط التي  
تظهر على سطح الماء والرسوم التي يخطها قلم الإنسان . ونحن  
هنا في مجال الرسوم التجريدية ، وما إذا كنا نستطيع أن نتحدث  
عن نظام سمبويطي للرسم والتصوير .

النص (وهذا مرفوض.!) ، وأن نتعقب شبكة واحدة من  
الدلالات . ولا يفوتنا أن هذه الشبكة لا تستند أبداً النص كله  
( فلكي تستند أبعادها يجب أن نعيد كتابته كما هو على التعيين ) .  
ومن ثم يجب علينا أن نحاول في أثناء الاختزال ألا نشوهو ( ألا  
تطوي كل قراءة على عامل التشويه هذا ؟ ) . غير أن أي قراءة  
لا بد أن تكون انتقائية ؛ وهذا لا يعني أنها قراءة خاطئة . ونشر  
أننا نستطيع أن نقول ( بحدس ؟ ) إنه لا وجود لقراءات خاطئة  
وقراءات صحيحة لثل هذه النصوص المفتوحة ؛ فلنا أن نختار  
بمطلق ( ؟ ) الحرية مدخلنا ، وأن نختار بلا تردد ( لأن لدينا  
قرائن تعيننا على ذلك ، ونحن بحاجة إلى قرائن ، فلا نتمتع  
بحرية المبدع نفسها ! ) محوراً ننظم حوله قراءتنا ، هو : جدلية  
الواحد والمتعدد ، أو- بمعنى أصح - الواحد في المتعدد ،  
والمتعدد في الواحد ؛ وهو محور أصيل في التراث المصري القديم  
والأفلاطونية - الحديثة والمسيحية . ولبدأ بأكثر العناصر شمولاً  
في تشكيل النص وهو اللغة .

لغة أم لغات ؟

علمتنا السيمبويطيا ( علم العلامات والإشارات ) أن العلامة  
حقيقة أساسية في حياتنا البشرية ، وأنها تتدخل جميع نواحي  
خبرتنا الإنسانية . فالعلامة شيء محسوس يقوم مقام شيء غير  
محسوس . وتعتمد الخبرة البشرية اعتماداً كبيراً على العلامات ؛  
فالعالم - الحية لا يتكون من أشياء موجودة في مجال الوعي يمكن  
إدراكها ، ولكنه يتكون أيضاً من مجموعة كبيرة من العلامات ،  
تحمل عمل الأشياء الغائبة . وتحمل اللغة الطبيعية مكانة كبيرة بين  
أنظمة العلامات ، ولكنها ليست النظام الوحيد ؛ فهناك مجموعة  
كبيرة من الأنظمة غير اللغوية تحيط بالإنسان . فالأنظمة  
السيمبويطية ( الإشارية ) تختار جميع مستويات العالم من أصغر  
مكوناته ( الخلية الحية ) إلى أكبرها ( المجرات ) .

ويؤكد نص الاختناقات هذه الظاهرة . فاللغة الطبيعية  
ليست النظام السيمبويطي الوحيد الذي يظهر في هذا النص .  
وقد يقول قائل : وكيف هذا والنص الأدبي هو أولاً تشكيل  
لغوي ؟ والإجابة عن هذا السؤال هي أن النص يستخدم اللغة  
للإحالة إلى وجود هذه الأنظمة خارجه ، ثم إنه يطرح إشكاليات  
اللغة الطبيعية وقصورها من خلال وسائل مجازية ولغوية . فاللغة  
لا تستطيع أن توصل كل الخبرات البشرية ؛ وذلك لأن اللغة  
تجزئية بطبيعتها ، والخبرة كلية . ولذلك يطرح النص أنظمة  
سيمبويطية ( إشارية ) لا نقول غائقة للغة الطبيعية بل نقول  
مختلفة . ولنفق عند مجموعة من النصوص تطرح تصوراً حول  
« لغات » مختلفة عن اللغة الطبيعية :

« كان على صفحة الرمال البيضاء آثار أقدام

ويمكن إذن القول إن العالم - الحياة يتطوى على مجموعة من الأنظمة السميوطيقية ، بعضها يمكن فك شفرتها ، وبعضها مستغل . غير أن الأنظمة غير اللغوية لها أهمية الأنظمة اللغوية نفسها بل قد تفوقها أهمية . فالنص يرفض هيمنة اللغة الطبيعية ومركزها ، أو ما يعرف بالمركز اللغوي logocentrism (ومن اللافت للنظر في هذا الصدد خلو النص من الحوار المباشر) ، والاتصال لا يتم من خلال اللغة بالضرورة بل قد يتم من خلال أنظمة سميوطيقية (إشارية) أخرى . ولتوقف قليلا عند نظام الإيماءات . فالإيماءة علامة ، أي أنها ظاهرة محسوسة / مرئية ، تشير إلى غرض أو شعور أو موقف ، وهو جانبها المعنوي . وتلعب الإيماءات دورا مهما في تقديم الشخصية في هذا النص ، فيقدم الكاتب الشخصيات من خلال حركاتها ، أي إيماءاتها ، أكثر مما يقدمها من خلال خطابها أو تحليل الراوي لها ، أي عن طريق اللغة ، سواء كانت لغتها هي أو لغة الراوي . ولتغرب مثالا على بث الرسالة من خلال الإيماءة :

« يدها وهي تتناول فنجان شاي صغيرة كمصفور ، ولها حياتها المتوقفة كأنها مستقلة عنها . حركتها عندما مست يدها يدي مفاجئة وحبيمة تقف لها دقائق قلبي ، وأحس أنني أحمل ثقلا ، [ ١٤ ]

ونجد هنا أن اليد ، وهي العضو الذي يستخدم أكثر من غيره من الأعضاء في الإشارة ( signal ) ، وتصابح الكلام الشفاهي لتأكيد المعنى ، والعضو الذي يستخدم في أبجدية الصم والبكم - نقول إن اليد هنا تتمتع بنوع من الاستقلال الذاتي . وحركة اليد « حبيمة » ، أي أنها نقلت للراوي رسالة ، وأوصلت إليه دلالة جعلته يضطرب ، وأثارت في نفسه ما أثارت من رد فعل نفسى . وقد تفصل القول بعض الشيء حول المشهد السابق ، فالذي يتفحص ما يحدث في المشهد يجد أن مستوى الكلام والإيماءة تفصلهما مقاربة تحمل من اللغة مستوى أعلى ، فيه نوع من التزييف ، في حين يتصف المستوى الباطني - وهو مستوى الإيماءة - بصدق أعمق .

والنظام السميوطيقي المتعلق بالإيماءة نظام مشفر في الحياة البشرية . إذ تكتسب بعض الإيماءات دلالة محددة داخل الجماعات الاجتماعية المختلفة التي توظفها لأغراض الاتصال . وقد تختلف دلالة الإيماءة الواحدة من مجتمع إلى مجتمع ؛ فهز الرأس من اليمين إلى اليسار يعنى « لا » في كثير من الثقافات ، ولكنه يعنى « نعم » في الثقافة الهندية ؛ أي العكس تماما . وتدل المصافحة باليد على الترحيب في بعض الثقافات ، في حين ترفض الثقافة اليابانية للمس باليد ، وتكتفى بالانحناء للتعبير عن الترحيب . غير أن الإيماءة تكون غالبا علامة تتجاوز الحدود

ولا شك أنه في هاتين الاستعارتين يتوازن التشابه القائم بين العلامات العُرفية ( أي العلامات التي يبدعها الإنسان ) والعلامات الطبيعية ( أي التي تبدعها الطبيعة ) . ولكن هل لنا أن نقول إن كلا من هاتين النوعيتين يشكل نظاما سميوطيقيا (إشاريا) ؟ قد يكون هذا ما يؤكد نص الاختناقات ؛ فهناك نص آخر يتعلق باللغة المنطوقة ، يقول هذا صراحة :

« وكانت تتحرك في الطين أفراس البحر ، سوداء الجلد ، غليظة القوام ، أفواهها مفلطحة ، ولها خراطيم تتحرك كالشفاه ، وتتماس في بحث بطيء عن لمسات كأنها قبلات . ولها أصوات كأنها لغة . وجاش قلبي بالبكاء أخيراً ، وأناهر عندما سمعت منها نبرات من كلمات خيل إلى أن أصرفها ، كلمات من لغة قديمة عذبة ، نسيها ولكنني كنت أعرفها » . [ ٦٥ ]

هذا النص ينتقل بنا من الكتابة ( آثار أقدام العصفير على الرمال ) إلى لغة الكلام الشفاهي ؛ فالأفراس تصدر أصواتا كأنها نبرات من كلمات ؛ كلمات تنتمي إلى لغة موغلة في القدم - رتاعود إلى فجر الإنسانية أو ما قبل ذلك - ضاعت شفرتها مع أن المستمع كان يعرفها ونسيها . ولذلك فإنه لا يستطيع فهمها ، لأن هذه الشفرة اندثرت بالرغم من بقاء اللغة نفسها . واللغة يمكن أن تستمر في الوجود ( مخفوفة على جدران المعابد ، أو مخفوفة في الذاكرة ؟ ) ، وأن يكون متاحها - أي شفرتها - اختفى وضاع .

وتدل هذه النصوص على قيام التشابه بين الأنظمة السميوطيقية العُرفية والأنظمة الطبيعية . فالعالم - الحياة ليس علما صامتا ، بل هو يثبت علامات يستقبلها الإنسان ، وعلى الإنسان فك شفرتها وتفسيرها . وهذا هو أساس العلاقة الأسطورية بين الإنسان والعالم - الحياة . وتؤكد هذه النصوص وجود هذه الشبكة المعقدة من الأنظمة السميوطيقية (الإشارية) ؛ فاللغة الطبيعية التي أبدعها الإنسان لغرض الاتصال والتواصل الجماعي ليست قناة الاتصال الوحيدة . هناك أبعاد أخرى من التواصل تربطه بالعالم - الحياة ؛ وهناك تجاوب قائم بينه وبين هذا العالم ، يجاوز حدود الحيز الاجتماعي الضيق ويستوعبه . ولاشك أن هذه النصوص التي استشهدنا بها تؤكد مفهوم وحدة الوجود ، وتؤكد أن ثمة حواراً يمكننا بين الإنسان والعالم - الحياة ، وأن هذا الحوار يمكن أن يكون تجاوبا حقيقيا بين الإنسان وما يحيط به من ظواهر ، ولا سيما الظواهر الطبيعية ؛ فالصلة بينه وبينها ليست متوترة ولكنها مفقودة ، وعليه أن يستمد معرفتها ، و« يتذكر » شفراتها الغائبة .

هي أساس معرفي جسدري ، لا يتخالف التفكير العلمي ولا يتنافيه . وقد يكون مفيدا أن نستشهد بنص ليفي شتراوس - وهو من تعمق في دراسة الأسطورة - يقابل المفهوم الذي ينظر عليه نص الاختناقات :

« لقد فقدنا بعض الأشياء ولا بد أن نحاول استعادتها . غير أنني لست متأكدا من أننا نستطيع أن نستعيدها ، بسبب طبيعة العالم الذي نعيش فيه ، ونوعية التفكير العلمي الذي نضطر إلى اتباعه . أقول إذن أنني لست متأكدا من أننا نستطيع استعادة هذه الأشياء كما كانت عندما فقدناها ، ولكن نستطيع أن نستعيد وعينا بوجودها وبأهميتها . وأشعر أن العلم الحديث لا يتعدى عن هذه الأشياء ، ولكنه يحاول أن يحثها ثانية في حقل التفسير العلمي» (١) .

لقد توقفنا عند اللغة الأسطورية لأهميتها في تشكيل هذا النص . ولكن نريد أن نؤكد أن تعدد الأنظمة السيميوطيقية المختلفة لا يعني أنها مجزأة متفصلة متفصص بعضها عن بعضها ، بل تأتي متلاحمة متداخلة متشابكة يؤثر كل منها على الآخر ؛ فلا يأتي نظام ليحب الآخر أو يحل محله وينسخه ، بل تكون لكل نظام وظيفة خاصة ، تؤدي في خصوصية ولكن لا تؤدي في عزلة .

والعلامة ، كما عرفناها ، محسوس يدرك من خلال الحواس ؛ والبصر والسمع هما أهم الحواس التي تترك من خلالها العلامات ؛ فتدرك الكتابة من خلال العين ، ويدرك الكلام من خلال الأذن . ولكن هل نستطيع أن نقول إن هناك علامات تدرك من خلال الشم ( شفرة من الروائح والعمور ) ؟ أو من خلال اللمس ؟ والإجابة عن هذا السؤال تكون بالإيجاب مع نوع من التحفظ . ألا تستدعي بعض الروائح أفكارا أو أشخاصا أو مشاعر ؟ ولكنها ليست مشفرة ؛ ومن ثم فلا تكون علامات ؛ وكذلك اللمس ( إذا استبعدنا أبجدية المكفوفين ) ؛ فتكون هذه الشفرات أقرب إلى الشفرات الخاصة - إذا صح هذا التعبير - يبدو في هذا التعبير شيء من التناقض ؛ فالشفرة لا بد أن تكون اجتماعية ، ولكن هناك بعض الشفرات الخاصة التي تقيم علاقة بين روائح أو مذاقات معينة وخبرات نفسية معينة . ومن تمهيلات هذه الشفرات الخاصة حادثة مذاق الكعكة الصغيرة التي استمدت خبرات الماضي كله في البحث عن الزمن الضائع ) . وما نريد أن نصل إليه من هذه الملاحظات هو أن الحواس كلها يمكن أن تعمل في استقبال المعلومات . ويؤكد نص الاختناقات تلاحم الحواس في عملية الاستقبال ، فتشارك الحواس جميعا في إدراك العلامة الواحدة ، فلا تدرك من خلال حاسة واحدة

اللغوية وتخطب الجانب الأنثروبولوجي في الإنسان ، أي الجانب الذي يعرف الظروف الزمانية والمكانية . ويوضح هذا في مجال العلاقات الجنسية ، وهي التي يكون فيها الاتصال عبر شفرة خاصة تعتمد على الإيماءة أكثر مما تعتمد على لغة الكلام .

« أخذت الترام المقترح من باب الحديد إلى الجيزة . وكانت مجلس أمامي امرأة لم تتوقف عن النظر إلى بعينين طويلتين عميقتين ، فيها شبق ، وخجل . وجهها أبيض مغسول كوجوه الشهودات في الأقسونات ... فحاولت أن أخفي ما حدث لي ... » [ ١٣ ]

ومن ثم يمكن أن تعد الإيماءة بمثابة الشفرة السرية التي تخلق نوعا من العلاقة الخاصة بين المرسل والمستقبل ، وتعمل معاني تكون اللغة قاصرة عن توصيلها ؛ فقد تنقل إيماءة دقيقة مجموعة كبيرة من الدلالات ، تكون أكثر امتلاء من الدوال اللغوية :

« وضحكت ضحكها السرية البهجة قليلا ، فأحسنت وجهي الممتلئ فجأة بدم الحجل ، وجريت إلى الرمل ، ولسحتي حرارتي » [ ٤٢ ]

ونختبر هذا النص أبعاد نظام سيميوطيقي آخر ، هو نظام « المودة » أو الأزياء ، فيحتل وصف الملابس حيزا كبيرا في النص . ولا شك أن هذا النظام يمثل جانباً مهماً من مظاهر الحياة الاجتماعية . ويحكم نظام المودة نوعية الأزياء وأماكن ارتداها ، ويحدد المكانة الاجتماعية لكل لباس ؛ فلكل مقام لباس .. ويعتمد النص القصصي اعتمادا كبيرا على وصف الملابس والأزياء لتقديم الشخصية ؛ فلا يأتي اختيار الملابس - في كل تفصيلاتها - اعتباطيا ، بل تكون له وظيفة نصية محددة ، هي التعبير عن نواح معينة في الشخصية نفسها . وفي بعض الأحيان يحل هذا الوصف محل التحليل والتفصيل في سمات الشخصية النفسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية ، فيكون الزى علامة يستطيع من يشاهدها أن يستخرج منها معلومات كثيرة عن يرتديها :

« والمقاولون والسماسرة والتجار ورجال الوكالات وشركات التصدير وخصوصا الاستيراد ، لا تحفظهم العيون ، ملابسهم غالية ولكنها مازالت توحى بالجلبابية الحرير والقفطان الشامي والمعطف البلدي » [ ٧٧ ]

وختاماً يؤكد هذا النص تنوع الأنظمة السيميوطيقية في الحياة البشرية ، ومنها الموهل في القدم ، الذي يوحي بأنه الاستعارة « الجيلة » (١٠) التي ولدت كل اللغات . وهذه اللغة قد ضاعت شفرتها ولا بد من استعادتها ، حيث إنها البداية الأصلية . والإشارة هنا تنحصر اللغة الأسطورية كما أسلفنا . والأسطورة هنا

بعض النقاد<sup>(١٤)</sup> إلى التناص نظرة ضيقة ، محاولين تقصى احتواء النص على مفردات ( ولا نفى هنا بالمفردات الكلمات المفردة ، ولكن نفى الوحدات الصغرى أو الكبرى التي يتشكل منها النص الأدبي ) من نصوص أدبية أخرى . وهذا يكون من قبيل تقصى المصادر ، أو تتبع تطور مفردات معينة في مسار الأدب ، والكشف عن التحولات التي تطرأ عليها . ولكننا نحس أن نظير إلى التناص نظرة أوسع ، في محاولة لاستكناه أوجه التشابه التي تكون بين أعمال لا يحتوي بعضها على بعض ، ولكن ربما تنطوي على البنية نفسها ( وهذا مفهومنا للدراسات المقارنة ) ، وتكشف عن الطرق والأساليب التي من خلالها تتجلى بعض النصوص الجذور في النصوص اللاحقة . وقد تكون هذه النصوص قد اندثرت ونسيت ، ولكن مقعولها مازال ساريا ؛ فهي نصوص غائبة ولكنها موجودة في الوقت نفسه . وهذا لا ينفي ظاهرة وجود شواهد حرفية من نصوص داخل نصوص أخرى ؛ ولكن هذا مستوى آخر من التناص ، يدخل في دراسة لحمة النص لا في دراسة بنيتها الكلية . ونحن لا نرفضه ، ولكن نعدّه غير كاف .

فما النص الغائب بالنسبة للاختناقات ؟

إذا تأملنا بنية الاختناقات وجدنا أن النص جزءاً ، ومقطع ، ومتناثر ، ومشتت ، وأن على القارئ أن يعيد ضم هذا الشتات وتوحيده ، ليحصل منه كلاً متكاملًا . وقد ترحى إلينا هذه الطريقة في الكتابة بأنها تتبع خطوات أسطورة أوزيريس . ولا تتعسف إذا نحن قلنا إن الأسطورة هي أساس الجدل بين الجزء والكل ، ومحاولة إعادة الوحدة إلى الأجزاء/الأشلاء . وهي أيضاً تتضمن مفهوم الواحد الكل المتجسد في الجزء . وقد لوحظ أن هذه الأسطورة فيها بعض العناصر المتعلقة بالكتابة ؛ فإن الإله الذي يساعد الإثمة نوت في إنجاب أوزيريس هو توت ؛ وهو إله الكتابة . ثم إن إيزيس تبح عن أشلاء أوزيريس على مياه النيل في مركب مصنوع من البردى . فهل لنا أن نستنتج أن الأسطورة هي النص الغائب وراء بنية الاختناقات ، ووراء هذا النوع من الكتابة<sup>(١٥)</sup> ؟ ونحن لا ندعي أن نص الاختناقات يعيد صياغة الأسطورة ، ولكن نقول إن هناك بعض الاستعارات الجذور المدفونة في بواطن النصوص ، التي تعطيها عمقا وبعدا لا يتوافران بدونها . أم ترى شط بنا الخيال فأوجدنا مثل هذه العلاقة بين نص الاختناقات والأسطورة ؟ ولكن ما المانع ؟ ألا يدعون النص إلى مثل هذا الشلطة والجُمُوح ؟

وإذا كانت أسطورة أوزيريس هي النص الجذر أو النموذج المثالي الذي نلمسه في البنية العميقة لنص الاختناقات ، فهناك مجموعة من الإشارات إلى نصوص أخرى أدبية وغير أدبية تظهر في النص ، منها عناوين كتب (طبعة بنجوين) لمجموعة من

وتكف باقي الحواس عن العمل أو عن تأدية وظائفها في هذه اللحظة . إننا لا نجد فصلاً قاطعاً بين السمع والبصر والشم والذائق . وقد اتضح لنا هذا المزج بين استقبال الحواس للظواهر من خلال استخدام بلاغي مميز ، عُرف باسم ترانس الحواس أو تجاوب الحواس synaesthesia من الأصل اليوناني معاً sun ومزك من خلال الحواس aisthanesthai = . ولا نريد هنا أن نستقصى جميع الاستعارات البنية على هذا النمط ؛ ونكتفي بذكر بعض الأمثلة :

« تطاير هبات الرائحة الحرفية في الحر ، تتلوى في السخونة الراكدة ... » [ ١٠ ]

[ الشم/البصر ]

« نداءات اليبغاوات الثابتة ... » [ ١٣ ]

[ السمع/اللمس ]

« غصنة الصبار الشائكة المتوحشة ، صامتة متهددة ... » [ ٣٧ ]

[ البصر/اللمس/السمع ]

« الصمت المعتم الريحب ... » [ ٧٥ ]

[ السمع/البصر ]

ويستخدم هذا التركيب البلاغي للكشف عن ظاهرة التجاوب في الوجود<sup>(١٦)</sup> ، وينطلق من الرغبة الكامنة في إيجاد الاستمرار في الواقع المجزأ ، وفي توحيد الخبرة البشرية في العالم – الحياة . فهناك جدل دائم بين التجزؤ والتكامل . ويفرق يوري لوتان بين نوعين من الثقافات : ثقافة تعد النص سلسلة من العلامات المفردة ؛ وثقافة أخرى ترى أن النص علامة واحدة . في الثقافة الأولى تكون العلامات المفردة هي الوحدات المؤسسة للنص ؛ أما في الثقافة الثانية فيكون النص هو الوحدة المؤسسة الأولية<sup>(١٧)</sup> . وقد تجمع الثقافة الواحدة بين النوعين . وإن دلّ هذا التمييز على شيء فإنه يدل على وجود مدخلين متغايرين في تحليل النص بوصفه إيداعاً إنسانياً ؛ فمدخل يرى أن الجزء هو الأصل ، أما الثاني فينظر إلى الكل على أنه الأصل . وهذه الملاحظات قد تنقلنا إلى مناقشة نظم النص نفسه ، والطريقة التي تتألف فيها الأجزاء المختلفة .

التناص الخارجي والتناص الداخلي :

ونعني بالتناص Intertextuality العلاقة التي تربط بين النصوص المختلفة . والتناص أنواع مختلفة ؛ منها الخارجي ومنها الداخلي . ونبدأ بالخارجي ، ثم تنتقل إلى الداخلي . ونعني بالتناص الخارجي العلاقة التي تربط بين النص المفرد وغيره من النصوص ( أدبية كانت أو غير أدبية ؛ لغوية كانت أو غير لغوية ؛ فإننا ندخل في التناص علاقة الفنون بعضها ببعض ) . وينظر

ويمكن أن نطرح هنا هذا السؤال: من أين يأتي هذا الغنى إذن؟ والجواب أنه يأتي من أن النصوص الغائبة التي تختفي وراء كتابة مينار تختلف وتزداد تعقيدا عن تلك التي تقف وراء كتابة سيرفتس. فعندما يقرأ الراوي النص نفسه في رواية سيرفتس وفي رواية مينار، يجد وراء الثاني أصداء من نشئه ووليم جيمس وغيرها. فإذا دلت هذه القصة على شيء فإنها تدل على أن النص الشعري قادر على أن يمتد في الزمان إلى الماضي الذي ينبثق منه، وإلى المستقبل الذي يحويه مسبقا. فالعمل الأدبي المادي يختلف عن تحقيقه في الوعي. فإذا نظرنا إلى العمل الأدبي على أنه علامة فقد نقول إن الدال ثابت (الجانب المحسوس)، ولكن المدلول متحرك (التحقق من خلال القراءة) طبقا للظروف التاريخية للمتلقي. فالعمل إذن واحد، ولكنه متعدد. وهذه خاصية أساسية من خصائص العمل الفني. ولا نريد أن نستعرد هنا في مقارنة الصيغ الثلاث لقصة ومعلمة السكة الحديدية؛ فليس هذا مجالها.

للتناص الداخلي أهمية أكبر - في نظرنا - في نظم نص الاختناقات من أهمية التناص الخارجي. ونعني بالتناص الداخلي ارتباط الأجزاء المختلفة للنص بعضها بالآخر. ويتميز هذا الجانب من نظم الاختناقات بتعقيد بالغ. وسنحاول أن نصف آليات هذا التناص قدر استطاعتنا. وقد لسننا نوعين من التناص الداخلي: الأول هو التكرار والتثني؛ وهو أن يتكرر عنصر، كما هو أو باختلاف بسيط؛ أما النوع الثاني فيمكن أن نسميه بالدوال المولدة *signifiants généraux* أي أن يظهر دال في موضع ما من النص ويتولد عنه كوكبة من الدوال الأخرى، تتناثر في النصوص الخمسة. وهذا التولد يتم عن طريق آليات الاستعارة أو الكناية. ومن اللافت للنظر أننا كلما تفحصنا هذا النص بدا التلاحم العضوي الخفي أقوى، تحت هذا السطح الذي يتميز بالتجزؤ والتشتت.

ولنبدا بعرض التكرار والتثني. ونكتفي بعرض نموذجين لظهور هذا النوع من التناص؛ فالوحلة (التي قد تتكون من عنصرين أو ثلاثة عناصر) تتكرر من قصة إلى قصة، مع بعض التحوير:

- «دخل في الحلقة الحديدية الضخمة المتسوية  
القضبان» [٩]
- «قضبان حديدية، كأنها شرائط ورق، تحترق  
هدد الأحجار» [٦٤]
- «القضبان الحديدية بينها ساقطة على الأرض  
ملتوية» [٧١]
- «كان جلده مغلف بفرو أبيض نقي البياض»  
[١٧]

الشعر الإنجليزي الرومانتيكي، وجمهورية أفلاطون (إشارات لغوية). وتظهر إشارة إلى صور بعض الكتاب: دستوفسكي والظلهطاري وكيتس وشيكسبير (نظام سمبويطي آخر: والصورة، يؤكد وجود الكتاب أنفسهم لكتبهم لحسب) ونجد إشارة إلى نصوص سياسية (الجبر والزيم بوست والأهرام)؛ هذا بجانب صورة ترويسكي. ولكن لم نعرش على شواهد حرفية من نصوص أخرى سوى بيت الشعر الوارد في صدر الكتاب:

إذا عصى الحالم جعلت الهوى  
ربا وإن لم يك معبودا

ابن بابك

وأياها إشارة عابرة إلى أوفليا هاملت.

ويبدو لنا من ملاحظتنا السابقة أن التفاعل النصي هنا من نوعية خاصة؛ فهو تفاعل في المستويات العميقة للنص، لا في المستويات السطحية؛ أي أنه تفاعل يعتمد على التناص. ومعنى هذا أن النصوص عندما تحفظ ثم تنسى يصبح أثرها أقوى وأعمق. فلا تظل على السطح، بل تغوص حتى تصبح جزءا من كيان النص نفسه. فهذا التناص لا يكون إلغاء ونفيا، بل يكون استيعابا وانصهارا، بحيث تلوب الملاحم الأصلية للنص الأول، وتصبح، لا أقول جزءا من النص الثاني، ولكن سداة نسجه.

ونود أن نتوقف هنا عند ظاهرة تكرار احتواء مجموعات إدوار الخراط الثلاث على قصته ومعلمة السكة الحديدية. وهذا التكرار يدرج تحت تصنيف التناص الخارجي. وتؤكد هذه الظاهرة فكرة أن الشيء يكون هودون أي يكون هو نفسه؛ أي أن النص الأدبي يمكن أن يكتب عددا من المرات، وفي كل مرة يكون مختلفا. وقد ذكر إدوار الخراط بقصة من قصص جورج لويس بورجيس *Jorge Luis Borges* «بير مينار كاتب الكيفوته»<sup>(١١)</sup>. وتحكي هذه القصة محاولة كاتب من القرن العشرين اسمه بير مينار كتابة رواية سيرفتس الشهيرة دون كيفوته. كان مينار يريد أن يكتب الرواية نفسها لا رواية مشابهة، فالتفت لنفسه متجها يساعده على التوصل إلى أداء هذه المهمة، فكان منهجه هو: دراسة اللغة الأسبانية، استعادة العقيدة الكاثوليكية، دراسة الحروب ضد العرب، نسيان تاريخ أوروبا الحديث؛ أي أن يصبح هو ميجيل سيرفتس. وقد أصبح التطابق بينه وبين سيرفتس عميقا إلى الدرجة التي جعلت كاتب القرن العشرين هذا يعيد كتابة الكيفوته كما كتبها سيرفتس كلمة كلمة، دون اللجوء إلى الأصل. ويختتم بورجيس قصته بهذا القول المدهل: «كان نص سيرفتس ونص بير مينار متطابقين لغويا كل التطابق، ولكن الثان كان أغنى غنى لانهايا، وأكثر غموضا».



قصة إلى قصة . ويكون هذه الحركة في اتجاه التصعيد والمبالغة . وهذا ماكتنا نعتيه في صدر هذه الدراسة ، من أن عنصر التطور موجود في هذا النص ولكنه خفى . فالدال الذي ظهر في مستهل القصة الأولى في شكل «لهب» مجازي (زهو البانسيانا) :

«أزهار الجازورينا الحمراء الدقيقة الهشة مغروسة على جانبي الطريق . ونواصي الشجر تنقد ، وسط عتمة الحفصرة ، بهذا اللهب الصغير المتناثر ، وأحس تحت حذائي الكبير الواسع قليلا بالفئات الأحمر الجاف» [١٠]

- نقول إن هذا «اللهب» يتحول إلى حريق جامع ، يلتهم كل شيء في الوجود . في القصة الثالثة «أقدام العاصفر على الرمل» :

«انبثقت أولى السنة النيران من بين الأكوام . وكان في الهواء النقي رائحة نفاذة حريفة . وزحف اللهب بطيئا ومتوجساً وحذراً في الأول ، ثم تتلوى بشفة أكبر . . . . . ثم انبثق فجأة ، في قلب هفتي . . . ورأيت النيران تأخذ كل مجدها ، وكانت غنية ولها سطوة ، وصوتها يشفق ، ولها فرقات مسرعة ومتلاحقة . . .» [١٤]

والذي دفعنا إلى ربط هذين النصين الواحد بالآخر ليس مجرد تكرار الدال «لهب» بمعناه المجازي في النص الأول ، ومعناه الحقيقي في النص الثاني ، ولكن أيضاً ظهور مجموعة من الوحدات التي كانت قد ظهرت في الصفحة الثانية نفسها من القصة الأولى ، وهي «الرائحة الحريفة التي تتلوى» ثم «فرقات حذاء الفتاة» التي تتحول إلى «فرقات النار التي انبثقت عنها في قلب لغة الراوي لهفة الحب» .

ولنتتبع تفريعة أخرى من المُوَلَّد الرئيسي في النصوص المختلفة ، طبقاً للنموذج التالي :

دم → حروب

تبدأ سلسلة التوليد في القصة الأولى «نقطة دم» من مجلة الجيروزالم بوست التي يجعلها الراوي [١٢] وعمل غلافها صورة لمظاهرة فلسطينية يضربها الجنود الإنجليز ، وعنوان رئيسي هن مستعمرة جديدة لليهود في الصحراء . ثم ينتقل النص إلى العساكر الإنجليز والأفريقيين والنيوزيلنديين ، ويصفهم الراوي بأنهم «جثث شاهقة» تصحبهم امرأة «شفتاها دامتان بصبغة فاتحة» .

يتبلور محور الحرب ، في مشاهد من الدمار والحرب والغز

«ربت على كتفها الغض وكأنه مكسو بفرو أبيض» [٣٣]

(إن انتزاع هذه الشواهد من سياقها يخل بوظيفتها النصية ، ولابد من العودة إلى المواضع التي تظهر فيها هذه المقدرات لفهم دلالتها ، ولكننا نسوقها هنا من باب الرصد وإظهار أسلوب التكرار والتنغيم لأغبر .

لقد وضعنا فرضية في بداية هذه الدراسة تقول إن هذا النص لا يفضح للعلاقات السياقية التي تحكم النص القصصي ، وإنه يلفظ التسلسل العلّ والتعاقبي أو الأفقي . وتكشف من التحليل أن ثمة علاقات من نوع آخر تربط بين أجزائه ، أطلقنا عليها اسم : العلاقات الاستبدالية أو الراسية . فالنص ينتظم حول بؤر من الدلالة تشع في كل اتجاه ، يمثلها المولد الدلالي . ولغرض التحليل نختار مولداً فرض نفسه علينا من خلال القراءة (أو قل من خلال القراءات) واستوقفنا ، وهو في الحقيقة عنوان القصة الأولى «نقطة دم» . ونود أن نختبر هذا المُوَلَّد بوصفه بؤرة يتولد منها النص (أو قل بعض أجزاء من النص ؛ فقد نختار مولداً آخر ونتابعه في اتجاهات أخرى) فيشع هذا المولد ويفرز مجموعة كبيرة من الدوال . وقد وجدنا أن هذه الدوال تندرج في الحقل الكثائي والاستعارى للدال «دم»



إذاً تفحصنا شعب هذا الدال في النص وجدنا أنه يجتاز من البداية إلى النهاية . لتتوقف عند الصفتين الأوليين من القصة الأولى «نقطة دم» . وسوف نجد أن آلية التوليد تجتاز النص رأسياً من خلال النموذج التالي :

دم → نار → حرارة

ومض الحز/ الأنفاس اللاحقة/ الصهد الجاف/ الشمس/ الحز/ السخونة تنقد/ اللهب الصغير (زهو البانسيانا) (١٣)/ الصهد الجاف/ الفئات الأحمر الجاف/ تنقد . [٩ - ١٠]

ويترك الدال النص رأسياً ، مع تكراره في تنوعات مختلفة من فقرة إلى فقرة . ولكنه يترك أيضاً النص في جملة بانتقاله من

في القصة الثانية وقبل السقوط (عنوان موحٍ ؟) :

والساكر تنف على الأبواب ، ملابسهم سوداء مهذلة ، على أكتافهم البنادق طويلة الفوهات [٣٠] ... أصرف أن الناس من وراء هذه الحيطان القديمة كأنهم موتى ولكنهم ليسوا موتى [٣١]

« وكانت الشرفة في الشارع الهادئ بالليل هتير ، ثقيلة تحت حشد من الناس يلوحون بأيديهم ، ويفتحون أفواههم ، ويصرون رؤوسهم ، دون أن أسمع لهم صوتا ... وسقطت الشرفة على الأرض وسقط الناس ... » [٣٢]

ويصل المحور إلى ذروته في النص الرابع (عمل الحافلة) ، في الصيغة الجاهزة للثالثة (عمل حافلة الحرب/الهاوية) . ويختتم هذه القصة بمشهد هو أقرب إلى مشاهد يوم المحشر . ويطول الاستشهاد بهذا النص الذي يمتد على ثلاث صفحات ونصف صفحة [٦٤ - ٦٧] . غير أن اللافت للنظر هو أننا نجد فيه بعض العناصر التي جاءت في الصفتين الأولى والثانية من القصة الأولى .

ولا نستطيع هنا بأي شكل من الأشكال أن نفك كل خيوط هذا النسيج المعقد ، ولا ينبغي لنا أن نفكها ، ولكن يجب أن نؤكد التجاوب الذي يثير في كل مستويات النص ، والذي يتبدل في حركة نشطة ذهاباً وإياباً . إن التفصيلات يفتدي بعضها البعض ؛ فالأمة التي صحبت الجنود في القصة الأولى هي مثال للمعاهرات اللاتي يمشين في ركاب جيوش الاحتلال ، واللاتي يتحولن في قصة (عمل الحافلة) إلى :

«طيور ضخمة ... تعدد للوجبات العامة ، مسلوخة ، ميتوفة الريش ، مشدودة الجلد ، أعرف أنها حية ، ما تزال تبيض ... لها من الخلف انحناءات مألوفة ... ظهورها نصف الغارقة (العارية ؟) تنتهي إلى سيقان مذكوكة العضل ... ملوية عند الركبة ... وعندما ترتفع في الهواء كانت أقدامها تبدو ناعمة الجلد ، وأصابعها واعدة شيرة . » [٦٣]

ونحن هنا أمام استعارة تمثيلية ؛ فالأمة = الطيور الضخمة (كلمة poule بالفرنسية الدارجة = المعاهرة) وتؤكد هذه الاستعارة العلوى التي تنتقل من عناصر الحقل الدلالي : الحرب تحول النساء إلى عاهرات فيصبحن وجبات عامة .

ولا يسعنا هنا إلا أن نختم هذا التعليق حول التناسق بالوقوف عند عنوان الكتاب الذي حيرنا كثيراً حتى زل قلنا

وكتبنا اختناقات المشق والصباح بدلاً من «اختناقات» . هل زلنا هذه موجة ؟ هل جاءت «اختناقات» تحريفاً لـ «اختناقات» ؟ لا سيما أن «اختناقات» تدخلنا في قلب الجدل بين الحرب والحب :

عائق عائقاً وممانعة : هو أن يعاقب أحدهما الآخر هبة اعتنق/اعتناقاً : هو أن يجعل كل منهما يده على عنق الآخر في الحرب ونحوها .

ولاشك أن أولتنا هذه دلالتها ؛ إذ إنها تؤكد عملية القراءة بوصفها إنتاجاً ونشاطاً ، لا مجرد استهلاك سلبي . فهل يقبل تحريجنا في هذا المضمار ، ولا سيما أنه يستند إلى كل ما قلناه من قرائن ، أو ربما جاء نتيجة لها ، ولتسلط الذي مارسه تحليلنا على ذهننا ؟ من يدري !؟ فلتترك لحيلنا العنان !

بنية الشخصيات : الواحد في المعدد ، والمعدد في الواحد ؛ لا نستطيع أن نختم هذه الدراسة دون التعرض لبنية الشخصيات ، إذ إن الشخصية مفردة مهمة من مفردات النص القصصي ، يتجسد من خلالها كثير من المدلولات . فهي ودال ، بمعنى أنها حامل مادي لمجموعة من المدلول ، أي المفاهيم والأفكار . هذا لا يعني أننا نريد «رمزاً» لمصر أو غير مصر ، أو نقرآن الراوي هو الإنسان المفقود ، إلى غير ذلك من التأويلات .

ولكن يجمل إلينا أن السؤال الواجب طرحه بدأ هو : لماذا اختار الكاتب ضمير المتكلم وأثناء تقديم المسافة القصصية في الاختناقات ؟ ويبدو لنا من القراءة أن السبب في ذلك هو أهمية خوض التجربة المعرفية . وقد يؤيد فرضنا هذا ظهور فصل «عرف» مرتين في الصفحة الأولى ، ثم تكراره عبر النصوص الخمسة ، واكتسابه نوعاً من التسلسل والإلحاح العنيد في بعض نواضع ، حتى أنه ظهر خمس مرات في صفحة ، وثلاث مرات في الصفحة التي قبلها ، في صيغ وحالات مختلفة ، من ماضٍ ومضارع ، وإثبات ونفي واستفهام :

عرفت/عرفت/ولا أرف/أرف/وأرف/وأرف [٣٠]

أرف/ولا أرف/أرف/أرف/وأرف/لكنك لا تعرف

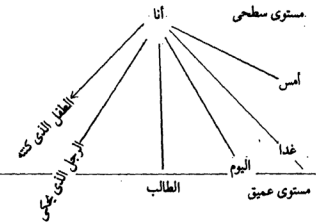
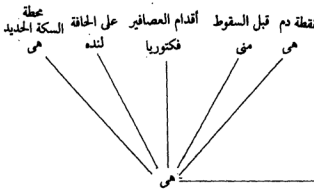
هل تعرف/ولكن ماذا تعرف/أنت لا تعرف [٣١]

ويظهر هذا الفعل أيضاً في جملتين تختزلان جوهر علاقة الراوي بالعالم :

١ - «وعرفت أخيراً ، معرفة قاطعة للقلب ، أنني في النهاية ، جزء من هذا العالم الذي ليس له أدنى أهمية» . [٣٠]

٢ - «وأعرف أنه عالمي الذي ليس لي غيره» . [٥٥]

ومؤدى القول إذن أن الراوى يخوض رحلة معرفية (تذكر هنا أهمية محور الرحلة في القصة الخمس ، وأيضاً محور السلم) . ولكن هذا لا يجيب عن السؤال : لماذا وأنا ؟ هل كان في وسع الكاتب أن يقدم هذه الرحلة المعرفية من خلال ضمير الغائب وهو ؟ نشك في ذلك ؛ فلم يكن من الممكن خلق الجدل بين الذات والموضوع من خلال وسيط هو راو خارج نطاق المادة القصصية (الراوى العالم بكل شيء مثلاً ، فكان لا بد أن ينحصر المنظور القصصى في داخل ذات واحدة محددة ، وألا يخرج عن نطاقها ، لكى تتحدد هذه العلاقة «الحميمية» (وما أحب هذه الكلمة إلى قلب إدوار الخراط ١) والمباشرة بين الذات والموضوع . فتمتد باستخدام الكاتب ضمير الغائب وهو يتيح لنفسه الخروج عن نطاق منظور الشخصية الواحدة . أما إذا انتفى ضمير المتكلم فقد حصر نفسه داخل الضمير لا عمالة . وينحصر الاختناقات هذا المنحى ، فنحصر المادة القصصية في نطاق وعى الراوى . ولكن هذا لا يعنى بأى شكل من الأشكال أن المنظور ذاتى . وهذه النقطة مهمة للغاية . فكيف يحدث ذلك ؟ الزواى غير مسمى anonymous ولا تعرف عن هويته شيئاً ؛ فلا تعرف اسمه ، أولون شعره ، أوقامته ، أوأيا من ملامحه الخارجية . فنحن محصورون داخل وعيه ، ولكننا لا نرى هذا الوعى ، بل نرى من خلال هذا الوعى ، أى أننا نعيش العالم من خلاله ، فيقدم إلينا الراوى الخبرة المعيشة كما يدركها بلا وساطة ، حتى وساطة نفسه . ولذلك فلا فارق بين حلم وحقيقة ، أو بين ماضٍ وحاضر ومستقبل ، أو بين الطفل والرجل ، أو بين التخيلات والوقائع ؛ فكلها تجارب معيشة . إنه عندما يحلم لا يكون الحلم حلماً بل حقيقة ؛ فلا يصبح الحلم حلماً إلا بعد الاستيقاظ والانغماس بين مستيقظ وحالم . وبذلك يحول الكاتب أن يعبر الشقة التى تفصل بين الذات التى تروى والذات التى تروى ، أى التى تحيا ؛ إذ يجب نقل الخبرة بلا انتظام (وهناك بعض التقنيات القصصية المألوفة التى تحكم علاقة الذات التى تروى بالذات التى تمثل فى نظم النص القصصى ، فتدخل الأولى لتوضيح مواضع التذكر والحلم والتخيل ، فإذا انسجبت



لقد استمتعنا حقاً بقراءة هذا الكتاب الذى ينطوى على عصف عارم وحب حميم . ولا حاجة بنا لأن نؤكد أن العشق والصباح ينتقان فى واقعنا هذا ، وأن الكاتب يشور على هذا الاختناق ويُحاول الإفلات منه أو مناهضته . ولكن الرسالة التى ييشها هذا الكتاب أخطر من أن تنحصر فى «الفنك الاجتماعى» . إنها مناشدة إلى الخلق والإبداع ، وما أحوجنا إليها . والإنسان لا يعيش بالنقد وحده ، اجتماعياً كان أو سياسياً أو غيرهما ، ولكنه يعيش بالإبداع والمشاركة ، من أجل أن تولد لدينا فكرة أو لفظة تذكى نار العشق ونار الصباح ونوره .

نريد أن نؤكد من الرسم البيانى السابق أن التجليات المختلفة للمرأة فى هذا النص هى تجليات لجوهر المرأة ، حيث تأتى الصفات التى تستند إلى الشخصيات النسائية فى الاختناقات متبادلة ؛ فالوصف الذى تقدم به فكتوريا لا يختلف كثيراً عن منى والمرأة فى الترام المقترح ، التى لها وجه كوجوه الشهودات فى الأيقونات القبطية [١٢] . والقديسة لها وجه قريية الراوى جيانة [١٥] ؛ ولندة هى أوفليا الفلاحة [٦٥] وتستمر السلسلة إلى ما لا نهاية ؛ فالمرأة واحدة ، والتجليات لا تنتاهية ، واللقاء فى النهاية يكون معها ، أى المحبوبة .

## هوامش

(٩) سنكتفى بالإشارة إلى رقم صفحات الاختناقات بين أقواس مققولة بعد النصوص التى نستشهد بها .

(١٠) راجع مناقشة مفهوم « الاستعارة الجذرة » فى :

Ernst Cassirer, *Language and Myth*, New York, Dover Publications Inc. 1953 .

(١١) Claude - Levi Strauss, *Myth & Meaning*, New York, Schocken Books, 1978.

(١٢) راجع المادة correspondances فى :

Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, paris, PUF, 1961

(١٣) Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, 1981.

(١٤) Yuri Lotman "The Semiotic Study of Culture, in *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*, ed. The Sebeok, Lisse, The Peter Ridder Press, 1975. pp. 57 - 85.

(١٥) Jean Ricardou, "Le Dispositif Oisriacque", *Nouveaux Problèmes du Roman*, paris, Ed du Seuil, 1978.

(١٦) Jorge Iuis Borges, "pierre Ménard; Author of the Quixote" in: *Labyrinthe*, Middlesex, Penguin, 1964, pp. 62 - 72.

(١٧) من المؤلف أن إدوار الخراط يخلط هنا بين الينسيانا Flameize الذى زهر زهرأ أحمر والجزوارينا التى يكون زهرها أخضر اللون . وبالرغم من أننا لا نربط النص بالواقع ربطاً آلياً فلا وظيفة فنية لهذا الخلط على قدر علمنا .

(١٨) Emile Benveniste, *Problèmes de Linguistique générale*, paris, Ed. Gallimard, 1966, T. I, PP. 258 - 266.

(١) إدوار الخراط ، اختناقات العشق والصباح ، القاهرة ، دار المستقبل العربى ، ١٩٨٣ .

(٢) شهادة إدوار الخراط « القصص القصيرة من خلال تجاربهم » ، فصول ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ، سبتمبر سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٦٦ .

(٣) إدوار الخراط ، « مفهوس الرواية » فى الرواية العربية : واقع وأفاق ، بيروت ، دار بن رشد ، ١٩٨١ ، ص ٣١٥ .

(٤) راجع فى هذا المجال التمييز الذى يقدمه رولان بارت بين العمل والنص :

Roland Barthes, "From Work to Text" in *Textual Strategies: Perspectives in Post - Structuralist Criticism*, ed. Josue H. Harari, London, Methuen co. Ltd., 1979, pp. 73 - 81.

(٥) راجع فى مناقشة خصائص العمل المقترح تطبيقاً على يوليبيس لجيمس جويس :

Umberto Eco, *L'Oeuvre Ouverte*, Paris, Ed. du Seuil, 1965.

(٦) راجع :

Jan Mukarowsky, "Can There Be a Universal Value in Art?" and "Art as a Semiotic Fact" in *Structure, Sign and Function*, Trans. and ed. by J. Burbank p. Steiner, New Haven, Yale University Press, 1977, 57-70, 82-89.

(٧) R. Barthes, *Ibid*

(٨) Mikhail Bakhtine "Discours Poétique et discours romanesque", in *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, NRF, 1978, pp. 99 - 121.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



الطباعة والنشر والتوزيع

الفتوحات الالهية  
في  
شرح المباحث الاصلية  
تأليف  
أحمد بن محمد بن الحسن

تحت الطبع  
الناسخ والمسنوخ  
في  
القرآن الكريم  
تأليف: أبي جعفر  
تصنيف: أدب إسلامي

الدعاء المستجاب  
من  
الحديث والكتاب  
تأليف: أحمد محمد الحارث

صدر حديثاً  
شهادة وضوابط  
من تاريخ الإسلام  
تأليف: محمد بن بركة

تفسیر غریب القرآن  
للسیستانی  
تحقیق  
ایشع محمدان قجاری

قوانین ادعای شریعت  
دفعه اول از فقره  
تألیف  
احمد بن محمد بن علی بن علی

عقد الدرر  
في أخبار المشرك  
تحقيق  
د. عبد الفتاح الحلو

أحكام الأحكام  
في  
شرح عقيدة الأحكام  
للإمام زين العابدين

الرداء القبيل  
الوارد عن الرسول  
على أسعدي وسلم  
تأليف  
أبي عبد الله محمد بن إدريس

منح السنه  
في  
التليس بالسنه  
تايف  
سيك جلاوها بالسنه

الإيجاز والبيان  
في  
علوم القرآن  
تأليف  
أبي محمد محمد بن محمد

الطائفين والأخلاق  
في دجوب التوحش  
بنعمة الله الأعلى المخلوق  
تأليف  
سيد علي رضا البشمراني

## مكتبة عالم الفكر للطباعة والنشر والتوزيع

المركز الرئيسي - القاهرة - جمهورية مصر العربية  
المكتبة - ميدان سيدنا الحسين - الأزهر الشريف  
هاتف = ٩٣٦٦٠٩ • برقيتا ماكتا فكر • توكيلات في جميع انحاء الوطن العربي

# باب الفتح

## القناع، الحلم، اللغة

### مدحت الحجار

(١ - ١) محمود دياب (أغسطس ١٩٣٢ - أكتوبر ١٩٨٣) أحد جيل الستينيات ، بل من أبرز كتاب المسرح في هذا الجيل ، إذ نعدّه إلى جانب وميخائيل رومان ، ألفرد فرج ، نجيب سرور، من مؤسسي حركة مسرحية سميت بمسرح الستينيات ، تميزت بالبحث عن تشكيل جمالي للمسرح ، أو للدراما المصرية ، محاولة أن تربط بين الأشكال والتشكيلات المصرية الأصلية ، التي تمثلت في مسرح السامر ، ومسرح الحكواتي ، الذي كان يحكي السير والملاحم للجماعات الشعبية ، وبين النهضة المسرحية العالمية الحديثة .

ولأن الفترة التي شهدت بروز محمود دياب (وزملائه) كانت فترة ازدهار مسرحي ، ارتبطت بالنجاح السياسي واقتصادي سمي آنذاك بالاشتراكية العربية ، فإن تحولاً اجتماعياً بدأ يذب في بيئة المجتمع المصري كله ، وبخاصة في البيئة الثقافية ، على مستويات الفكر ، والفن ، والتكنيك . ولقد دفع هذا التحول الاجتماعي السياسي المسرحيين بصفة خاصة ، إلى البحث عن وسائل وتقنيات تؤصل المسرح المصري وتدمغه بسمات مصرية ، وعربية ، هي ما أطلق عليه مسرح الستينيات

واستطاع هؤلاء المسرحيون جميعاً أن يصوغوا مسرحاً جديداً في مصر ، بعد أن أصبح المسرح يمثل أمل شعبنا وطموحه ، وتطلعه إلى حياة فنية وثقافية راقية . . . لأن هذا الفن أصبح أقوى أدوات التعبير في هذه البلاد . وهذا أصبح كذلك لأن الجماهير تتطلع اليوم في قدر متزايد من الشغف والتحفز إلى من يستطيع أن يخاطبها مباشرة وبلا وسائط ، في اجتماع عام له طبيعة الاجتماع السياسي ، عن قضاياها . . كل قضاياها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والفنية<sup>(١)</sup> .

وعبارة على الراعي السابقة ، تكشف عن جوهر توجه هذا الجيل ، ومن شارك معه في صياغة مسرح مصري له طابعه الخاص ، هو الطابع الجماهيري . وقد ارتبط التوجه الاجتماعي

وكان جوهر التأصيل هو تطوير مسرحنا المصري ، والارتداد به إلى أصوله الدرامية والاجتماعية . لذا وجدت ظاهرة التأصيل هذه تحليلها الواضح في المسرح ؛ لأنه النوع الأدبي الوحيد الذي يكشف عن جوهر الصراع الاجتماعي ، وأطرافه ، وكيفية تطويره أو إصلاحه . لذا أدرك كل من تابع مسرح الستينيات رصداً لطبيعة البناء الاجتماعي ، في محاولة للكشف عن أسباب تخلفه ، لتجنبها ، والكشف عن عوامل تطوره ونموه لتغذيتها . ولم يكن جيل الستينيات وحده في هذا الاتجاه ، بل شاركت كل الأجيال التي شهدت هذه الحقبة في هذا البحث التأصيلي . وعلى سبيل المثال نذكر محاولة توفيق الحكيم<sup>(٢)</sup> ، ومحاولة يوسف إدريس<sup>(٣)</sup> بخاصة .

حصل على جائزة مؤسسة المسرح والموسيقى سنة ١٩٦٢ عن مسرحية (المعجزة) ، وهي مسرحية من فصل واحد .

وحصل على جائزة مجمع اللغة العربية سنة ١٩٦٣ عن أولى مسرحياته الطويلة «البيت القديم» .

وحصل على الجائزة الأولى في مسابقة التأليف المسرحي العربي التي نظمها المركز المصري للمسرح مع اليونسكو في موسم (١٩٦٩) عن مسرحيته «الزبوجة» .

وقد ترجمت بعض مسرحياته وقصصه إلى الإنجليزية والفرنسية .

#### (١ - ٣)

تنوع إنتاج (محمد دياب) تنوعاً كبيراً ، ولكنه تمحور حول «الحكاية» ؛ أعنى أنه كان مهتماً لأن يحكي ويحاور ؛ فكتب الرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرحية الطويلة ، والمسرحية ذات الفصل الواحد ، ثم السيناريو والإعداد الدرامي للقصص وتحويلها إلى أفلام سينمائية أو تلفزيونية ، بالإضافة إلى مجموعة ورقات كتب فيها مذكراته وانطباعاته .

بدأ إنتاجه يُشرع مع بداية الستينيات حتى يوم وفاته ؛ وبذلك استمر إنتاجه قرابة ثلاثة وعشرين عاماً ، هي عمر هذا التنوع الإبداعي الضخم .

#### (٢) «البيولوجرافيا»

نجد (لمحمد دياب) تسع مسرحيات طويلة ، وست مسرحيات ذات فصل واحد ، وروايتين ، وثمان عشرة قصة قصيرة ، وأربعة عشر عملاً للسينما والتلفزيون . ونظراً لاضطراب سنوات النشر ، وبعدها عن سنوات الإبداع ، وبسبب تحول العمل الواحد لأكثر من شكل فني ، كان تتحول القصة أو الرواية إلى فيلم سينمائي ، أو إلى مسلسل إذاعي أو تلفزيوني ، سواء في القاهرة أو في دمشق أو في بغداد . بالإضافة إلى أن محمد دياب كان ينشر النص في أكثر من موضع ؛ فثارة يكون ضمن مجموعة ، وثارة في دورية ثم يطبع في كتاب ... الخ ، لذلك سنحاول أن نتبع عن اضطراب التواريخ ، بالرجوع إلى تاريخ الكتابة التي دونها محمد دياب نفسه في المسودة أو في الكتابة الأولى للنص ، حيث استطعت أن أقصل بمكتبته عن طريق أسرته (إسماعيل/هشام/هالة دياب) ، وتمكنت من مراجعة هذه التواريخ .

لذلك سوف نعتمد على ترتيب أعماله في نسقين : أولها أن نلجج لنص نوعه الأدبي (الرواية/القصة/المسرحية

بتوجه جمالي إلى اكتشاف تقنيات جمالية ودرامية جديدة . لذلك دخلت إلى تقنيات المسرحية ، تقنيات شعبية (السامر ، الحكواتي) ، وتقنيات مستوردة عن مسرح له نفس التوجه ، أعنى تقنيات بريخت ، ويسكاتور ، ومسرح الأوتشرك ، مع الاستفادة من الشكل الأرسطي أيضاً . لذلك دخل مسرحيون جدد إلى عالم المسرح المصري ، وترجمت بعض أعمال بريخت ، وتنسى وليامز ، وتشيكوف ، وجان جيرودو ، وصمويل بيكت ... وغيرهم ، واتجه المسرحيون إلى التاريخ المصري ، والإسلامي ، والجاهلي ، بل التاريخ الإنساني الأسطوري ... الخ ، يستلهمونه ويحاورونه .

ولقد صنع كل ذلك من المسرح وسيلة للتربية الاجتماعية ، وإعداد المتلقي إعداداً جديداً . وقد حظيت القرية بأهمية خاصة في هذا السياق التاريخي والدرامي ، نظراً لاعتماد المسرح على تقنيات شعبية كان مهددا القرية ، ولأن التغيرات الاجتماعية الجديدة كانت أكثر تركيزاً على شخصية القرية وإعطائها ملامح جديدة لتقترب من المدينة ، ثم ليقرب الاثنان من حياة جديدة حاول كتاب هذا العصر أن يشرروا بها .

ولقد أكد هذا التوجه التفاصيل والتشوير مأساة ١٩٦٧ ، التي عمقت الارتداد إلى الأصول المصرية والعربية والإسلامية ، وحاولت أن تعيد صياغة المتلقي لمواجهة احتلال ، وعدو جديد . واستمر هذا الاتجاه حتى بعد أكتوبر ١٩٧٣ ، إلا أنه حول هذا التاريخ شهد المسرح المصري انفتاحاً خاصاً ، ونوعاً آخر من المسرحية لم يهتم بالتفاصيل قدر اهتمامه بالمعاصرة وتزجية الفراغ .

أما محمد دياب فقد واکب بمسرحه هذه التحولات كلها ، وآثر الاتجاه التاصيل ، وإثارة القضايا الاجتماعية والسياسية التي يمر بها الشعب العربي في معالجاته المسرحية ، والتي اختتمها بنشر مسرحيته الأخيرة «أرض لا تثبت الزهور» ؛ وهي عن فترة من تاريخ الفراغة ، أسقط عليها موقفه الأخير الذي توفي وهو ثابت عليه .

#### (١ - ٢)

ولد محمد دياب بالإسماعيلية في أغسطس ١٩٣٢ ، والتحق بكلية الحقوق ثم تخرج منها في ١٩٥٥ ، وعين نائباً بإدارة قضايا الحكومة ، ثم عين مستشاراً للثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة ، واستمر في هذا المنصب حتى توفي .

نال جائزة نأدي القصة سنة ١٩٦١ .

- بيت لأولادي ، مخطوطة .
- خطاب من قبل وقصص أخرى ، عشر قصص في مجموعة ، الكتاب الماسي ، العدد ، ١٤ ، ١٩٦٦
- رحلة عم مسعود ، (ت ١٩٦٩) مخطوطة .

- الزائدون عن الحاجة ، (ت ١٩٧٠) مخطوطة
- شارع الصمت (شارع الطحاوي) ، (ن بالهلال ، مايو ، ١٩٧٧) .
- الصيد الأخير ، (ن بالهلال ، سبتمبر ، ١٩٧٣) .
- عشرة أيام ، (ت ١٩٦٢) مخطوطة .
- هندية ورجل على حصان ، (ت ١٩٨٠) مخطوطة .

#### السيناريو .

- أحلام الفتى الغشيم ، عن «الأب جريو» ليلزك ، (ت ١٩٧٧) سيناريو مسلسل تلفزيوني من ثلاثين حلقة (مخطوطة) .
- إيليس في المدينة ، نفذ سينمائياً (١٩٧٩) .
- امرأة وثلاث تفاحات ، عن «ألف ليلة وليلة» ، سباعية معدة للتلفزيون (ت ١٩٧٦) ، (مخطوطة) .
- أيام الحب والعذاب ، عن «مذلون مهانون» لديستوفسكي ، مسلسل تلفزيوني تحت عنوان «إلا الدفعة الخزينة» ، (١٩٨٠) .
- دموع اللانكة ، قصة وسيناريو وحوار ، (ت ١٩٧٩) ، (مخطوطة) .
- رأس محمود في طائرة سويسرونك ، قصة وسيناريو فيلم سينمائي ، (ت ١٩٧٢) ، (مخطوطة) .
- رجل أحب الله ، عن سيرة الإمام أحمد بن حنبل ، مشروع ثلاثين حلقة لمسلسل تلفزيوني ، (مخطوطة) .
- الزائدون عن الحاجة ، فيلم تلفزيوني ، (مخطوطة) ، (ت ١٩٧٠) .
- (الزباء) أو «انتقام الملكة زنوبيا» ، أو «أرض لا تنبت الزهور» ، حلقات تلفزيونية في تلفزيون دمشق (١٩٧٢) .
- سونيا والمجنون ، (عن الجريمة والعقاب) لديستوفسكي ، سيناريو فيلم ، نفذ .

/السيناريو) ؛ والثاني أن ترتب أعماله أبجدياً ، ونذكر إلى جانب النص بعض الملاحظات التي تشير إلى تاريخ التأليف المؤكد ، أو تاريخ النشر إذا تعذر العثور على تاريخ التأليف ، لاسيما أن هناك عدداً كبيراً من أعماله لم ينشر ولم ينفذ مسرحياً أو تلفزيونياً حتى الآن . ويبان هذه الأعمال على النحو التالي ، مع مراعاة إشارتنا إلى تاريخ التأليف بحرف (ت) قبل التاريخ ، والحرف (ن) لتاريخ النشر :

#### المسرحية الطويلة :

- أرض لا تنبت الزهور ، (الزباء) ، مجلة المسرح ، نوفمبر ١٩٧٩ .
- البيت القديم ، (ت ١٩٦٣) ، (ن ١٩٦٥) الكتاب الماسي .
- باب الفتح (ت ١٩٧٢) ، (ن ١٩٧٤) دار الحرية ، بغداد/العراق .
- دنيا البانولا (ت ١٩٧٢) وهي مخطوطة .
- رسول من قرية تميرا للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام ، (ن ١٩٧٤) الثقافة الجديدة .
- رجل طيب في ثلاث حكايات (ن/الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠) .
- الزويزة (ت ١٩٦٣) (ن/الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠) .
- ليالي الحصاد ، (ت ١٩٦٢) .
- الملافيت ، (ت ١٩٦٩) .

#### مسرحية الفصل الواحد :

- الببانو (ت ١٩٦٨) .
- الضيوف (ت ١٩٦٧) .
- الغريب (ت ١٩٦٧) .
- الغرباء لا يشربون القهوة (ت ١٩٦٣) .
- المعجزة (ت ١٩٦٢) .
- مؤال من مصر (الفصل الثالث) من مسرحية مؤال من مصر (ت ١٩٧٣) .

#### الرواية :

- أحزان مدينة (أو طفل في الحى العسري) (ت ١٩٧٠) ، نفذت إذاعياً سلسلة (١٩٧١) .
- الظلال في الجانب الآخر ، الكتاب الماسي ، يناير ، ١٩٦٤ .

#### القصة القصيرة :

- بناتص واحد ، (ت ١٩٧٠) ، مخطوطة .



يجمع فيها بين الأصالة والمعاصرة ، سواء على المستوى التاريخي الزماني ، بأن جعل الشخصيات المعاصرة في حوار مباشر مع الشخصيات التراثية التي استدعاه وفق مقاييس خاصة ، ليقم المعادلة الزمنية المهمة بين الماضي والحاضر (بين أصالة التاريخ الإسلامي ومعاصرة الأزمنة التاريخية التي أعقبت هزيمة يونيو ١٩٦٧) ، أو على المستوى المكاني بأن جعل بلاد الإسلام بلداً واحداً ؟ جسداً تتداعى له أعضاؤه إذا دهم بشر ؟ فجمع بين الأندلس (في غرب العالم الإسلامي) وبلاد الشام ومصر في لحظة تاريخية واحدة ، استطاع أن يربطها درامياً بذكاء ، حين جعل الإنسان هو الرابط الحقيقي لتاريخ العالم الإسلامي وجغرافيته .

ويكشف هذا عن حس تاريخي شفاف ، استطاع أن ينفذ من البنية السطحية إلى البنية العميقة في حركة مكوكية محسوسة ، ومنقبطة ، وفي جدل صاعد وهابط بين الحاضر (المزمنة/النصر المرتقب) والماضي (النصر المأساوي) في الجهة المقابلة . وقد مزج الزمانين والأماكن والبشر جميعاً في بؤرة الصراع المكثفة ، التي شكلتها رؤية المؤلف الواضحة ، في عملية صناعة تبدأ من التفكير وتنتهي بمصير الشخصيات الذي هو مصير التاريخ والجغرافيا الإسلاميين ، في ثنائية جمعت أطراف الصراع للقديم والمعاصر في لحظة درامية معاصرة .

وبسبب التجميع والاستدعاء ، وكثرة العناصر الداخلة في تركيب البنية ، وبسبب تكثيف الرؤية التاريخية ، الدرامية ، الفنية ، تشكلت البنية في مستوييها العميق والسطحي كليهما ، بكثافة الشعر وكثافة العناصر ، على نحو عكس على النص صفات جمالية خاصة على كل المحاور النصية ، ابتداء من الشخصية والصراع ، وانتهاء بالمصير ، سنوضحها بالتفصيل الآن .

#### (٤ - ٢)

«القناع» تقنية أساسية في مأساة «باب الفتوح» ؛ لأنه يؤدي على مستويات عدة ، عدة وظائف ؛ فمن مستوى الشخصية الرئيسية وأسامة بن يعقوب ، إلى اختيار فترة تاريخية محددة ، تمتد بدءاً من احتلال الصليبيين لبيت المقدس وما حوله ، حتى انتصار صلاح الدين الأيوبي عليهم وطردهم ، وانتهاء بالمعجزة الصليبية المضادة اللاحقة لاسترداد مكانتهم ثانية باحتلال القدس مرة أخرى . ثم على مستوى المكان (الأندلس ، ومصر ، والشام) . وكل ذلك تركز في قناع تاريخي وجغرافي ، يحاول ربط واقع اليوم بواقع مشابه ؛ إذ ليس القناع استدعاء للشخصية التراثية فقط ؛ إنه كل ما يتستر المبدع وراءه . ومن أجل هذا يمتد القناع إلى فكرة كتاب «باب الفتوح» وما يحتويه من تعاليم

- الشياطين ، (عن الموسوسون) لديستوتشسكي ، سيناريو فيلم ، نفذ .
- وذاها للربيع ، (عن قصة أيما الربيع ترفوق) لحلمى مراد ، سيناريو فيلم لتلفزيون ، (١٩٧١) ، (مخطوطة) .
- وردة على صدر امرأة ، قصة وسيناريو وحوار (١٩٨٠) (مخطوطة) .

هذه هي الأعمال ، بالإضافة إلى بعض المقالات ، والانطباعات ، والمذكرات المدونة ، إلى جانب مجموعة لقاءات صحفية ، وحوارات صحفية وتقنية أجريت معه .

#### (٣)

وتعد الفترة من (١٩٦٧) حتى (١٩٧٣) فترة خصبة لإنتاج المسرحية عند محمود دياب ، سواء المسرحية الطويلة ، وهي الشكل الفني السائد في إنتاجه المسرحي ، أو المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد ، فخلال هذه الفترة ، كان المسرح الأداة الرئيسية لاستكناه تجربة محمود دياب وفكره ، في حين اتسمت الفترة اللاحقة باتجاه إلى كتابة السيناريو وإعداد القصص لتلفزيونياً وسينمائياً ، وكانت الشاشة ، وليست خشبة المسرح ، الأداة الرئيسية لتنفيذ تجربته ، وتشكيل رؤيته للواقع . ويتضح من البيلوجرافيا السابقة محاولة دياب الإفادة من القصص والروايات العالمية ، وبخاصة روايات دستوتشسكي ويلزاك .

أما مسرحية «باب الفتوح» فهي همزة الوصل بين مرحلتين في إنتاج محمود دياب ، بين إنتاج ما قبل ١٩٧٣ ، وإنتاج ما بعد ١٩٧٣ ، على المستوى الفني ، حيث نجد ما قبلها يمثل مرحلة التجريب في الشكل الفني ، وتمثل «باب الفتوح» تنويعاً لهذا التجريب . وبعدها نجد اتجاهها إلى المسرحية الغنائية الاستعراضية «دنيا البيانولا» ، ثم «موال من مصر» (الفصل الثالث) ثم إلى المرحلة المشائمة في إنتاج «روسك من قرية عميرة» ، و«أرض لا تنبت الزهور» .

ولباب الفتوح خاصية لغوية ، ودرامية ، وجالية ، دفعتنا إلى اختيارها للدراسة عن مسرحية ، تمثل محمود دياب ، وتغطي إحدى جوانب مسرحه الذي هو في النهاية محور من المحاور المهمة لمسرح المصري الذي أنتجه جيل الستينيات .

#### (٤)

#### مأساة «باب الفتوح»

#### (٤ - ١)

مأساة «باب الفتوح» لحظة درامية مكثفة ، حاول مؤلفها أن

والصفات التي وصف بها وأسامة في حوار ساخن بين الشبان الخمسة والفتاتين تكشف عن سبب الاختيار الدرامي للعناصر المشكلة لأسامة بن يعقوب ؛ فبعد أن يبين الشبان والفتاتان سمات العصر ، يسقط فلسطين ، وانقسام القبائل العربية ، وتحول العدو إلى ذئاب تنهش ، وتحول البحر المتوسط إلى ملك للفرجة - خلال هذا السياق - يبدأ رسم البطل (الحلم) ، المخلص ، المناسب لهذه المرحلة ، والمضحي من أجلها أيضاً) . لذلك نحس منذ بدأت المجموعة تفكر (ص ٢٠) وتجسد الزمان والمكان بأن الحوار يرسم البطل المأساوي في تدرج منطقي :

الشباب الخامس - إنه طلب عادل على ما يبدو .. وعصر صلاح الدين يناسبنا على أية حال . (ص ٢٠)

الشباب الرابع - ولكن أكاد أشك في أنها سيلتيقان .

الشباب الأول - هذا ظن سابق لأوانه ؛ فقد تكشف حفراتنا عن شيء آخر .

المجموعة - (في لهجة تقريرية) التأثير يظهر في عصر صلاح الدين . (ص ٢١)

ثم تتوالى ملامح رسم البطل متفرقة على السنتهم في تدرج منطقي أيضاً ، يوضح أسباب رسمه على هذا النحو ؛ لأن طبيعة الصراع والمواجهة ضد الأجنبي تتطلب ذلك .

الشباب الأول - وهو عربي بالضرورة !

الشباب الثاني - وهو بالطبع شاب .

الشباب الثالث - ولابد أن يكون فارساً .

الشباب الرابع - يكفي أن نتحقق فيه مثل الفرسان .

الشباب الخامس - إنه شجاع ، ذكي ، وأمين .

الفتاة (١) - عنيد في الحق .

الفتاة (٢) - (في لهجة إنشائية) طويل القامة .. عريض الكتفين .

المجموعة - لا يكذب أبداً .

الشباب الأول - غير عاشق لذاته .

الشباب الثاني - له قلب شاعر وحس .

الشباب الرابع - مفكر .

الشباب الثالث - فدائي عند الضرورة .

الفتاة (٢) - وهو وسيم ...

المجموعة - وهو يعرف ما يريد .

ومبادئ . وهنا يأخذ الفناء بعده الرمزي / الاستعاري . وشخصية أسامة بن يعقوب قناع غرر . ومن الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة ، تصغر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة أو منها جميعاً<sup>(٤)</sup> . وقد أضاف «دياب» عناصر أخرى ، ومن ثم يتحول النص بزمانه ، ومكانه ، وشخصياته ، وحوادثه ، إلى استعارة كبيرة ، يمثل طرفاها بعدين مهمين ، فيمثل النص المستعار منه ، ويمثل الواقع المستعار له ، والعلاقة القائمة بين الطرفين هي الإسقاطة المضمونية التي تتوسل بالتراث التاريخي والأدبي ، من أجل غاية تعليمية في المقام الأول ، تؤدي وظيفة اجتماعية تربوية ؛ إذ تربط في ذهن المثقلى بين الأطراف المتباعدة عبر الزمان وعبر المكان . وهي أطراف لا يستطيع المثقلى أن يربط بين بعضهما وبعض ، لبعد الشقة الزمانية والمكانية عنه . ولذلك تربط الوظيفة الاجتماعية التربوية لمأساة «باب الفتح» بوصف جديد يحاول المبدع أن يثب في صياغة جديدة للواقع وللتاريخ والإنسان في آن واحد ، تجعل صوت المبدع غثبثاً دائماً وراء موضوعية القناع ، وتقلل من الإسقاط المباشر من الذات على الواقع أو العكس .

وتجته هذه الغاية أو الوظيفة إلى بناء اجتماعي أكبر منها ؛ ولذلك تلعب الوظيفة على مستويين : مستوى كونها بنية متولدة عن واقع اجتماعي ، فهي جزء منه بالضرورة ؛ ومستوى كونها إضافة إلى هذا الواقع من خلال إعادة الصياغة لعناصر التراث وعناصر الواقع في آن واحد ، وإن كانت الوظيفة هنا نتيجة طبيعية لمعطيات البنية الثقافية للمجتمع الذي أنتج فيه وعمود «دياب» مأساة «باب الفتح» .

وهنا يتكشف النص ، حين نمسك بمفاتيح رموزه ، وحين تتحول كل عناصره إلى رموز يقابل كل منها عنصراً اجتماعياً أو تراثياً أو إنسانياً بشكل عام .

ويتحكم هذا المبدأ الجمالي في عناصر «مأساة باب الفتح» ، ويستيضح من خلال المعالجة أن العناصر المتاحة للمبدع ، تكشف عن موقفه من الصراع ، كما تكشف عن طريقة المعالجة ، وبخاصة رسم الشخصية الرئيسية التي أخذت ملامح خاصة للغاية .

يرسم المبدع الشخصية الرئيسية بمزج خاص بين عناصر تراثية تاريخية وأدبية ، وطرق تقديم معاصرة ، حيث نجد ملامح بطل السيرة الشعبية ، معدلة ، تبلى ملمحاً بعد الآخر ، وهو يرسم بالكلمات ملامح البطل المسرحي ، منذ بداية المسرحية (ص ٢٠ إلى ص ٢٤) إلى أن ينتهي المبدع من خلق شخصية بدأت تشارك في الحوادث ، إلى أن تصبح بؤرة الصراع (حتى النهاية) للمأساوية لخروجه مطروداً مطرداً من قبل العماد وسيف الدين .

«بريخت» في إقناع المتلقي بأن ما يحدث على المسرح من صنعنا ، ليقين المتلقي على ذلك ، فيعرف أن ما يحدث في الواقع هو من صنعنا ، وأن بآدينا أن نخلقه أو نعيده ، ونصوغه ، ونعدله ، في وعي ، يكسر فكرة الإيهام المسرحي الأرسطية ، ويحول المتلقي إلى مشارك في خلق الملمة وتشكيلها ، وفقاً لمطالب المتلقي ولرغبته في المعرفة والتوصل إلى «فكرة تساعدنا ... على أن نبغ حالة الرضاء .. والانسجام النفسي»<sup>(٥)</sup> .

لذلك ترسم الشخصية الرئيسية أمام المتلقي ووفق اختيار المجموعة المعاصرة ، ونتيجة لحوارها الدائم من أجل التخلص من الصمت أو من الكلام الزائف . وخلق الشخصية بهذه الطريقة البريختية يكسر في المتلقي رهبة التاريخ ، وجمال شخصيات الفرسان التي تعصيب الفرد بالخوف من المساس بها ، والتي تتحول إلى Taboo لأنها ارتبطت بالتاريخ السياسي ، تاريخ الحكام والخلفاء والسلاطين والقواد من ناحية ، ومن ناحية أخرى بالدين أو بتاريخ الأديان والأنبياء ثم بالسيرة الشعبية ، على نحو ساعد على زيادة جرعة الخوف واللامساس . فقد صنع التاريخ خاصة في السروما يشابهها «كما فهمه الشعب أو كما أراده زعماءه أن يفهم ؛ فقد كان هذا النوع من الأدب الشعبي حتى وقت قريب من أحسن أنواع المحاضرات العامة التي ابتدعت لتدريس القوم تاريخهم»<sup>(٦)</sup> .

واستدعاء الشخصية التاريخية تقنية مهمة ، يتوسل بها المبدع للوصول «إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها»<sup>(٧)</sup> .

وكان مخرج «عمود دياب» من هذه القداسة مخرجاً جمالياً ، ودرامياً ، واجتماعياً في آن واحد ؛ لأن إعادة صياغة التاريخ وشخصياته تلازمت مع رغبته في إعادة صياغة الذات الفردية ، والذات القومية . وهذا ما جعل «أسامة بن يعقوب» يتحول «مراة» تعكس «إنيتنا» وتاريخنا ؛ إذ ينقد المؤلف على لسان الشخصية «المعاصرة» بعض ملامح أسامة السلبية نقداً ذاتياً :

الشاب الأول - لقد خلقناه على «شاكلتنا» ، مبالاً للمهادنة ؛ وهذا عيب فينا ، كان يتحتم علينا أن نتلافاه في أسامة .

(٦٣ ص)

الشاب الثالث - إليك فكرتي - التي هي فكرة أسامة في نفس الوقت - ...

(٦٢ ص)

لذلك كانت شخصية «أسامة» أمام المتلقي دائماً حتى النهاية ، قابلة للتشكيل والتحوير والتوير ؛ لأنه ملك لنا ، نشكله في كل

الفئة (١) - له انبسامة جذابة فيها ثقة بالنفس . (ص ٢١)  
الشاب الأول - ولكن وجهه لا يخلو من دلائل الاكتئاب ؛ فهو يعيش محنة أمته ، وهي بلا شك تبعث على الاكتئاب .

وهذه الملامح والصفات ، تخرج من ملامح «بطل السيرة الشعبية» ، بل هي خلاصة أخلاقه وصفاته جسده وعقله . والمبدع إذ يستندعها في صياغته لبطل جديد يحمل سمات العصرين (الماضي والحاضر) فإنه يضيف إلى البطل الدرامي بعداً تراثياً . ثم يكمل بقية الملامح على لسان الشخصيات ، معدلاً من سمات البطل القديم ، وفق رؤية الحاضر لبطل هذا الزمان ، الذي يخرج من الجماعة ليقودها إلى حيث احتياجاتها :

الفئة (١) - وهو مع ذلك إنسان يأكل ويشرب وينام ويخطيء أحياناً في التقدير .

الفئة (٢) - ويرى أحلاماً ويجب ، بل اسمحو لي أن أقول إنه هو أيضاً له غرائزه . (ص ٢٢) .

ويختتم هذه الملامح ببيان موقعه من التاريخ الرسمي ؛ إذ ينفي عنه الرسمية ، لأنه «بطل شعبي» أخذ ملامح الأبطال الشعبيين ليضفي فكر المبدع على شخصيته ، وليحمله مسؤوليته الشعبية تجاه أحلام شعب بعثه على هواه ووفق حاجاته كما قلنا :

المجموعة - (إلى الجمهور) أسامة بن يعقوب ، هو اسم فتانا الثائر ، لن نجدوا له أثراً في فهراس أو مراجع أو على جدران قلعة ، ولا في نقش جامع أو في ملاحم الشطار ؛ لم يكن يوماً خليفة أو أميراً في ولاية ، أو من رجال المناصب فهو لم يحرك الدسائس ؛ لم يخن ؛ لم يغدر ؛ لم يكن بوق دعاية ، أو كلب صيد لحاكم ؛ لم يبيع أهل داره باختياره من أجل منصب . لذلك لم يذكر التاريخ اسمه في الوثائق والمراجع . (ص ٢٤)

(٤ - ٣)

وتدخل تقنيات حديثة تساعد تقنيات التراث في رسم ملامح البطل في أسامة باب الفتوح ، تبدأ من فكرة المجموعة عن طرق كسر الصمت لأنه «وعقم وسلبية» ص ١١ ، عن طريق إعادة صنع التاريخ ، وخلق الشخصيات التي تصبغ أدوات المبدع في صنع رؤيته الخاصة عن الماضي والحاضر في آن واحد .

الشاب الخامس - أعني أن نعيد صياغته ؛ نتخلله على هواناً ؛ نرد إليه ما نقص منه ، ونستعيد منه ما لنقبله ؛ بكلمة مختصرة ، نصنع الحقيقة .

وقد فرضت هذه الرؤية الدرامية (التاريخية) تقنيات المسرح الحديث على «عمود دياب» (ص ١٤) ، فاستخدم طريقة

المعاصرة ، مع استدعاء حوادث التاريخ ، وذلك للبحث عن نموذج يفجر طاقات المعاصرين نحو مشكل حياتهم :

الشباب الخامس - التاريخ حقيقة ، وقد نجد فيه «المثال» وربما تبث فينا وقلقه الشعور بالكفاءة ، وبالقُدرة على الفعل .

(ص ١٣)

ومسيطرة فكرة المثال على استدعاء التاريخ والشخصيات هي ما جعل «القدس» بؤرة مهمة للقاء الشخصيتين المتضاهيتين : أسامة (البطل المرسوم) وزباد (البطل المتعاطف) :

أسامة - واسوف تتوثق صداقتنا في «القدس» يازباد .

زباد - نعم ، نعم ؛ فسنلتقي في القدس بالتأكيد .

(ص ٥٧)

أخيراً نلتقي الشخصيات كلها - خلال المسرحية في ناحية القدس . وعلى الرغم من قيام الصراع الدرامي على محورين : أولها صراع (العرب/الفرنجة) ؛ وثانيها (كتاب باب الفتح/الواقع التاريخي) - فإن جوهر المحورين هو تحرير «الإنسان من كل ما يسيطر عليه بغير وجه حق ، سواء أكان استعماراً ، أم زيفاً ومديحاً . ومحاول أسامة بكتابه وسلوكه مع الآخرين ، أن يلقى صلاح الدين الأيوبي المخبئي» في التل نتيجة لانقاف الحراس حوله ومنع الناس من الوصول إليه ، وكانت خيمته محط النظر ، بل محط الآمال :

أسامة - ألتقي بصلاح الدين ، وأسلمه فكرتي ليمتصحه سيفه ؛ إنه الأمل الذي أشرق في قلب اليأس بسيفه ، وفكرتي ستصبح الجنة ملكاً لامتنا في الأرض .

(ص ٢٥)

ولكن المصير الذي انتهى إليه أسامة ، يعكس لنا أمساته ، حيث يصطدم أسامة في نهاية المسرحية بالسادة المتحلقين حوله ، بعد قرار الرحيل :

أصوات من السادة - بعنا نفسك !

أسامة - (صارخاً) لا .

أصوات من السادة - بعنا كتابك !

أسامة - (صارخاً) لا .

تاجر العبيد - فسأخذ منك نفسك بغير عوض .

(وتنتصر مجموعة السادة في فهقه عالية ، ويتحول الدائرة إلى كتلة ينجني فيها أسامة ..)

(ص ١٥٦/١٥٥)

مرحلة من فكرنا على نحو يتلائم مع مشكلتنا الفكرية أو الاجتماعية ، أو هنا مع مشكلتنا الدرامية بتقنيات المسرح الحديث والمعاصر ؛ لأنه بطل شعبي ، ولأن المبدع يبحث عن بطل شعبي لا رمسي . ونلاحظ - نتيجة لهذه الرغبة - تدخل المبدع في سير الحدث الدرامي ، حتى أنه يعدل الطريق لأسامة فيتركه في يد الشرطة ، ثم يستدعيه «ليكمل اللعبة» :

الشباب الخامس - علينا الآن أن «نسترد» أسامة من صحراء فلسطين ، ونستأنف لعبتنا ...

(ص ٦٣)

الفتاة - فلنمنص في رحلتنا معه ..

(ص ٦٣)

وفي كل حركة يستدعي فيها أسامة يفتيق المثلث ويكسر إيمانه أو تغمص روحه . لذلك تفصل المجموعة المعاصرة - في وعي - عن التاريخ وحوادثه - داخل المسرحية - حيناً تدرك أن صلاح الدين انتصر ، في حين أنهم كانوا مازالوا يبحثون عن نصر . وأسامة - في هذه اللحظة - لابد أن يتفصل عنهم - تاريخياً ودرامياً - لأنه يقرر أن نصر «صلاح الدين» (مؤقت) ، وأن رحلة المجموعة للبحث عن قرار غير سديلة ، ندرك ذلك من خلال حوارهم ، ومن مشكلة الحاضر المعيش التي تمثل نقطة الالتقاء والافتراق داخل بنية النص ، بخاصة بين الشخصيات :

المجموعة المعاصرة - وفي «عكا» مراكب تبحر إلى شواطئ «الأندلس» .

الأصوات - هل تصحبنا ؟

أسامة - صحبكم السلامة ، فانا أنتظر «الصباح» .

(ص ٧٦)

وكذلك تقرر المجموعة المعاصرة البقاء ، ولا ترحل مع المجموعة المسافرة :

المجموعة المسافرة - إلى الناصرة ، هل تأتون معنا ؟

المجموعة المعاصرة - شكراً ، نحن بالقرن ؛ وفنحن لم نتصر بعده (المجموعة المسافرة تتابع طريقها) ومازلنا نبحث عن قرار .

(ص ٧٧)

والمقارقات الواضحة بين سلوك الشخصيات التاريخية والمعاصرة يعود إلى مقياس وحيد ، هو : ماذا تحقق من نصر ؟ وهذا إسقاط لمشكل الكاتب ومشكل عصره (قبيل حرب أكتوبر ١٩٧٣) .

وقد تلازم استدعاء الشخصية التاريخية وفق شروط المجموعة

ولقد كانت أفكار الكاتب وراء هذا التحول وهذه النتائج ؛ لأنه يحاول رسم الأحداث والمصير بما يتلاءم مع المثل الأعلى المعرفى داخله ، ومع إسقاطه المقتنع على الحاضر ، على نحو جعل النص يقوم بدور معرفى وتعليمى وفى . «وليس يوسع الإنسان أن يفصل بين الوظائف المعرفية والتعليمية للعمل الفنى ؛ ومن المستحيل أن نستوعب كل ما تنطوى عليه هذه المسألة من تعقيد ، دون أن نضع فى اعتبارنا موقف الكاتب من الموضوع الذى يعالجه ، وطبيعة المثل الأعلى الجمالى القائم خلفه»<sup>(١)</sup> .

وتقنية الحلم ، بما استبطنته من تقنيات برميخية أو بيراندوليوية ، - إن صحت النسبة - استدعت أن يقدم محمود دياب عالماً مصنوعاً ، يعى التلقى والمؤدى والكاتب صناعته ، أو كما يقول «كير إلام» فى سياق مشابه ، إن المسرح «يشل عالم الاحتمال ، عالم «و كما لو كان» . وهذا العالم يقف متماثلاً مع عالماً وغير متماثل فى آن وإحد»<sup>(٢)</sup> . ومعنى هذا أن التلقى مشارك حقيقى فى مسرحية «باب الفتوح» ، لأنه يقوم برسم المطابقة ، أو المماثلة بين ما يقدمه النص وبين الواقع الذى يعيشه ، ليكتشف وعياً جديداً بالواقع ، إلى جانب التثنية الفنية .

## (٦)

ولغة المسرحية مكثفة ، تبعد عن الترهل ، وتلتزم بالمنطقية ، والتدرج ، وتتحرك فى مستويات متعددة ، على الرغم من كونها فصيحى . ونحن ندرك هذه المستويات فى تمايز لغة أشخاص عن آخرين ، وندرك تمايز لغة لحظة درامية عن أخرى ، حيث نجد لحظات انفعالية تقوم على «التعبير» ونجد لحظة هادئة تقوم على البناء المنطقى المرتب للجملة ، حين يكون الهدف هو «الإعلام» وتحليل الفكرة .

وتغلف النزعة الشعرية الرؤية العامة للغة النص ؛ فالكثافة والانفعالية وتركيز الفكرة ، أدت جميعاً إلى ذلك . ومن ثم يبرز دور الصورة الشعرية كلها حزب الأمر ، وكلها استسلم البطل لذاته ، وأحس وحدته . وكذلك يظهر الرمز الشعرى المشتق من مادة الغابة ومفرداتها معلماً بارزاً للغة النص ، فى حين صار كل رمز موازياً لفكرة ، أو لشخصية معدودة .

وترهف الجمل وتوتر على لسان الشخصيات ، فتنتقل من كيفية تثرية إلى كيفية موزونة فى أحيان كثيرة ، وموقعة فى أحيان أخرى ، حتى إن بعض المقاطع يتحول إلى مقاطع شعرية .

ولم يمنع ذلك من أن نجد المزاجية بين لغة القديم (العماد) والحديث (أسامة) ، على سبيل المثال ، كما نجد ، أبياتاً شعرية

وحيث يضع أسامة يتحول إلى رمز للتضحية من أجل غيره ، فى حين تنتقل دعوته إلى صدور بحيه . والتوازي بين «ضباع» البطل وبقاء كتابه مخفياً مخفواً فى صدور أصدقائه من جهة ، وعودة العدو ثانية من جهة أخرى ، يكشف عن رمزية الأحداث والشخصية ، وكونها قواعين متوازيتين مرتبطين بفكرة «المخلص» التى تغلف المسرحية كلها ، ابتداءً من خلق الشخصية وجعلها مع الآخرين ، والفكرة الإصلاحيّة التى تبشر بها ، إلى النهاية المأساوية المحتومة لبطل مثل هذا ، استدعى الكاتب ملاحه فى زمن سيطر فيه العماد الكاتب المداح ، وسيف الدين المحافظ ، ومن كان على شاكلتهما .

والحلم فى مسرحية «باب الفتوح» يفهمه التسع يمثل تقنية مهمة مثل القناع ؛ فالمسرحية كلها حلم واع ، يقوم به الكاتب من خلال وسائط الشخصية واللغة . وقد اتضح قدرة الحلم على الحذف والزيادة ، والتحوير والتشوير للعناصر المتاحة للكاتب ، سواء أكانت تاريخية أم جالية ؛ فخلال المسرحية نجد حرية المجموعة المعاصرة فى رسم أسامة بن يعقوب على شاكلة المثل الذى يملكون به ، ونجد أن البداية الواقعية للمجموعة المعاصرة قد حتمت عليهم أن يملعوا بعالم جديد ، لكن من خلال التراث . هذا بالإضافة إلى استخدام تقنيات مسرح «لويجى بيراندولو» ، كالدخول إلى حكاية من الواقع ، واستشراف المستقبل بوعى ، وكثرة الإشارات المسرحية التى تحدد معظم عناصر المشهد الدرامى .

وتدخل تقنية الحلم على مستوى المضمون ، فى ثمن أن يتحول الحاضر القاسى فى أى زمان إلى واقع أفضل ، ففى الفصل الأول من باب الفتوح حلم بالقانون وينظم علاقة الراعى والرعية ؛ وفى الفصل الثانى حلم العلم والتكنولوجيا ، لمحو الحرافة والسحر والوثنية (ص ٦٢) ، بل حلم المثل العليا ضد الجوع لنفيه . وفى الفصل الثالث يزداد الحلم والتعنى حين تطبق الأحداث على أسامة وعلى كتابه .

وقد انعكس الحلم على طبيعة الصراع ، فتحول من ضدية بين إصممت والكلام ، إلى الصراع بين الحرية والعبودية ، ثم بين أفكار أسامة وأهل المناسب ، ثم يتركز الصراع - فى النهاية - بين التجار (المساومة) وبين الحلم (المختبئ) بفعل الظروف المحيطة .

كذلك عكس الصراع ثنائية مهمة بين العداوة والذات ؛ بمعنى أن الصراع العسكرى حتم ثنائيتة الصراع الدرامى ؛ فهناك جيش للأعداء ، وجيش مدافع عن أرضه . ثم عكس الصراع العسكرى ثنائيتة على «باب الفتوح» فظهر المناصورون والأعداء ، حتى نهاية النص .

لا تبدأ إلا من حيث ينتهي القتال .

(ص ٣٢)

والأمثلة كثيرة في النص ، ولا داعي لتكرارها . هذا في حين تنكشف اللغة في كتاب «باب الفتح» وترهف وتحمل إيقاعاً خاصاً ، يتناسب مع رغبة المبدع في أن تصير هذه العبارات أمثالاً وحكماً تسير على ألسنة الناس ، وتديع بينهم ، عوضاً عن تلك الأمثال التي تحط من قدر الناس ، وتؤسس فكراً ماضوياً يثبت ذعائم فئة على حساب الباقيين (ص ٦٢) . وكما قلنا فمبادئ أسامة هي مبادئ المعاصرين ، تقال في زمن بعيد ، وال عبارات التي يقولونها تنكشف هي كذلك عندما يتحدثون جميعاً في صوت واحد ، ويوجد كلمتهم ، ويجعلها كلمة شاب واحد ، وهي كلمة أسامة أيضاً . ولو أننا وزعنا عبارات من عبارات المجموعة ومن عبارات أسامة في باب الفتح ، وهي العبارات التي تتكرر طوال المسرحية ، على الأسطر ، للاحظنا الحس الشعري والإيقاع الذي يرفع الكلام فوق مستوى النثر .

ولنأخذ مثلاً من كلام المجموعة ، ونوزعه بشكل الشعر :

- نحن من العامة  
أضنى الفقر أهاليها والخوف  
يؤرقنا مستقبل أمتنا  
لا نفع بالصبر ، حلاً أبدياً لمشاكلها ،  
نؤمن بالحد السachsen ، بالثورة .

(ص ١٠٢)

ولنأخذ مثلاً من كامات «باب الفتح» ونكتبها بالشكل نفسه ، ولكن آخر ما ردد من عبارات ، لأنها على لسان المجموعة المتوحدة أيضاً :

- المركب توشك أن تفرق .  
ولكى نتجيبها ،  
لا بد .  
وأن نتخفف من بعض الأثقال  
ووسيلتنا  
اعتناق عبيد الأمة  
لا يوجد بلد حر  
إلا بشعب حر .

ثم قولهم :

لو أننا اعتنقنا الناس جميعاً .  
ومنحننا كلا منهم شيئاً في الأرض .  
هزلنا أسباب الخوف

قديمة لا تبعد عن ثرية «العماد» ، لانتمائها إلى أسلوب مرحلة أدبية مميزة في العصر الإسلامي الوسيط .

ولقد حاول محمود دياب - عن طريق اللغة - أن يعرض التقابل بين الفكرين والأسلوبين في معالجة الواقع ؛ فكما يحافظ العماد المؤرخ على الأوضاع القائمة في عصره ، ليحفظ بمنصبه ويحتفظ بالاقون بمواقعهم لدى صلاح الدين الأيوبي ، نجده يحافظ على لغة الإنشاء بما تتميز به من تكلف السجع ، والجناس ، والتقابل والتضاد .

وحيث يعترض التلميذ ، مقلباً الصفحات : ولقد سودنا عدة صفحات عن الموقعة ، ولم نصل بعد إلى الجوانب الهامة منها ، لا يجدي اعتراضه شيئاً .

ونقده لهذه الطريقة هو نقد لطريقة التفكير التي تدور حول الموضوع ولا تتدخل فيه .

لذلك نجد التلميذ يثور على أستاذه ، وينضم إلى «أسامة» ، مؤمناً بالجديد ، كافراً بالتقليد البالي :

زياد - فلنهمل السجع يا سيدنا ، ولنتابع الكتابة بما يوحى به الحاطر .

العماد - ليتني أستطيع يا زياد .

زياد - وما الذي يمنعنا يا سيدنا ؟

العماد - أصول الكتابة يا غلام ، ... لو تخيلنا عنها ما بقي لنا شيء نذكر به .

زياد - ... ولكن أكاد ألمح في الأجيال القادمة ... أصولاً أخرى للكتابة ...

العماد - ولكنهم لن يروا فينا شلوداً ؛ فنحن لن نفصل عن أيامنا يا زياد . (ص ٢٧)

والدافع إلى رفض الجديد ، هو نفسه الدافع إلى رفض كتاب باب الفتح ومبادئه ، ورفض أسامة بن يعقوب ، بل هو جوهر تتبع الشرطة لأسامة ، وهو الصراع المهم في داخل المسرحية ، بين طرازة النظرة ، واستدعاء نظرة قديمة في كل شيء .

إذاً خرجنا من الصراع بين لغة الأستاذ ولغة التلميذ إلى زجاجة النظرة ، وجدنا بساطة التشكيلات اللغوية على لسان أسامة ، وكثافة عباراته وموسيقيتها في كتاب «باب الفتح» ؛ فلغته تلائم وضعه العام الهادي ، وفكره المركز :

أسامة - (للعمامد) لقد جئت لهمة أخرى لا بد وأن أنجزها ، وهي أشد خطورة من أن أرفع سيفي لأقاتل ، ومهق عموماً ،

الدجاج ، الحية ، على الترتيب . وكلها دخلت في علاقة تشبيه أو استعارة واضحة الأركان ، محاولة أن تجمع بين السياق الدرامي والدلالة التراثية لهذه المخلوقات . وتوضح العلاقة الدرامية بين السياق وهذه المقدرات في أن كان صلاح الدين : الأسد ، والنسر :

العماد - الأسد الرابض هناك فوق التل لا يهتم بالأحلام .

( ص ٤٠ )

الفنائه (١) - والنسر العبقري يجهز خطته ، ليسدد إلى الأعداء ضرباته الأخيرة .

( ص ٦٤ )

لذلك كان جنود صلاح الدين مثله نسوراً في حريم :

العماد - وهم يندفعون إلى القمة بجيادهم كالنسور ، لينزوا الهزيمة بجيوش الفرنج مجتمعين .

( ص ٢٨ )

ولذلك كان الأعداء ذئاباً وثعالب ، ليتناسب والرمز الشعري مع موقع الشخصية الدرامية :

الشاب (٥) - فاما حين يستثير واقعه هذا ، فهم الذئاب المتربصة على الحدود ..

المجموعة - والشعب ما انفك يصلي ، ويدعو لله في صلاته ، أن يولي من يصلح ، والذئاب ما زالت تنهش ..

المجموعة - ومن لم يتمكن من أخيه استعان عليه بالذئاب ، والذئاب ما زالت تنهش .

( ص ١٨ )

أبو الفضل - لقد غررت الغيلان بالسلطان الوديع ؛ لعبت معه لعبة الثعالب ، فادعت الموت ، ولن تلبث أن تستيقظ لتنتهم الدجاج الباقي .

( ص ١٠٧ )

لذلك كانت المرأة اليهودية مثل الأعداء في نظر أبي الفضل أبو الفضل - بالمرأة الثعلب !

( ص ١٢٤ )

والتجار ، الذين يربحون في كل الأحوال ، حين يدخلون بين البشر في مساومة ، هم الفئران في تعبيرات المسرحية ؛ وهم السوس أيضاً ؛ لأنهم ينخرون جسد العلاقات الاجتماعية .

المجموعة - إن عصرنا تمزق فيه أمة عظيمة ، يجهز السوس عليها

( ص ٢٠ )

لحجبتنا الشمس ...

بجنود يسعون إلى الموت

ليذودوا عن أشياء امتلكوها

واكتشفوا كل معانيها :

الحرية ،

شبر الأرض ،

وماء النبع ،

وقبر الجند ،

وأمل الغد .

( ص ١٥٨ )

ونلاحظ أن تكثيف العبارة مقصود لهذا الغرض الجمالي الاجتماعي ، لتسهيل العبارة ، وتنقل المثقلى بإيقاعها من حاله العادى إلى حال موزون إلى حد كبير ، فتحفظ العبارة لتؤدى وظيفتها في تغيير وعى المثقلى ، وتبث أفكار الكاتب .

وتقف لغة كتاب باب الفتح نقياً للغة أفعل التفضيل ، في شعر الشعراء المادحين ، كما تقف نقياً لمعالمهم ، مباشرة بعالم جديد ، وإن بدا حلياً على لسان أسامة بن يعقوب . لذلك كانت هذه العبارات ومثيلاتها تحمل عناصر الوعى الجديد ، في تشكيل لغوى يخالف التشكيل اللغوى العام للمسرحية ، ويأخذ خصوصيته من خلال مقارنته بغيره من حوار الشخصيات الأخرى أولغة التاريخ . وليست اللغة مفصولة عن الصراع أو الشخصية ؛ فكلمة أدوات المسرحى ، يحاول أن يجرى الصراع بها ، ليكشف عن أشياء كامنة ، يحاول إضافتها إلى الوعى الموجود لدى المثقلى . وحين تتميز فقرات كتاب باب الفتح وبعض حوار الشخصيات بهذا التوتر الموسيقى ، وترتفع على اللحظة الثرية ، تتحقق رغبة الكاتب في أن « يؤدى إلى حدوث تغييرات بنوعية ليس فقط في وعيهم القائم ، بل كذلك في وعيهم الممكن الذى هو أساس الوعى الأول »<sup>(١١)</sup> . ليكشف - من داخل الصراع - وعن طريق أحد وسائله ، وجوه تشكيله ، وهو اللغة ، الفارق بين الوعى المرفوض ( القديم ) والوعى ( المطلوب ) ، وهو وعى باب الفتح .

ولحظة تكثيف الوعى عند محمود دياب هى لحظة تكثيف اللغة . وقد اقتضاه هذا التكثيف أن يستعين برموز شعرية ، تساعد على بيان الفكرة ، فراح يستعين من عالم الغابة بعض مفرداته ، ومن عالم القضاء بطوره ومكوناته الفلكية ، ويوظفها في إعطاء جرعة أكثر كثافة عند تصوير سلوك الشخصيات بخاصة . وقد اختار رموزاً ومفردات محددة ، مثل : ملك الغابة ، الذئاب ، السوس ، النسور ، الفئران ، الجرو ، الدود ، الأسد ، الكلب ، البعوض ، الضفدعة ، الثعالب ،

المجموعة - فلعل أعرف في النور ، أى طريق لأختار .  
( ص ٧٤ )

ويكرر :

أسامة - صحتكم السلامة ، فانا أنظر الصباح .  
( ص ٧٦ )

عائشة - ( لآي الفضل ) لن أتركك بإحدى ، سأبقى بجانبك نتحدث حتى تشرف الشمس على الشروق .  
( ص ٨٢ )

أسامة - بعد قليل تشرق الشمس ، ويظهر معها السلطان أمام قبة الصخرة ، ليشرف على أعمال التطهير بنفسه ، وستمتلئ الساحة قبله بالجند كما كانت حتى الفجر .  
( ص ١١٣ )

وكذلك نلاحظ أن صور الشمس والنجم والصباح والإشراق بدأت بلحظة شعرية أساسها الاستسلام للتداعى ، والحوار مع الذات عند أسامة أولاً ، ثم انتقلت إلى حوادث أخرى . وتتوازي أشعة الشمس بخاصة مع الجليد القادم ضد التجار والأعداء :

أبو الفضل - ( للتجار ) وعليكم أن ترحلوا قبل أن تسقط أشعة الشمس على هذا السلم !

\*\*\*

واليهودية سيمون تؤقت نومها بالظلام والليل :

سيمون - حمداً لله ؛ لقد سكت . أستطيع الآن أن أنام حين أن تسقط أشعة الشمس على السلم .

( ص ١٢٦ )

وتتضام هذه الرموز كلها داخل البنية المسرحية لتصنع « دالة » إيحائية مصاحبة للحبكة وللصراع الدرامي ، في الوقت الذى يقوم فيه الحوار بالدور الأول في نقل هذه العوالم الشعرية إلى جانب العوالم التاريخية والدرامية في وقت واحد .

ولاشك في أن تقنيى القناع والحلم ، في علاقاتها بأدوات الكاتب المسرحي ، الشخصيات ، الحوار ، الحوادث ، المادة ، الموضوع .. الخ ، عبر الصراع والتشكيلات اللغوية ، قد عكسا رؤية المبدع في المسرحية ، تلك الرؤية التى رأت حلها ، أو حل مشكلاتها ، في تصحيح الأوضاع ، وإعادة صياغة الذات من خلال صياغة التراث ، والواقع كلامها ، ليرى المستقبل من خلال هذا الركام<sup>(١)</sup> .

الشاب (٤) - أراكم قد ملأتم المدينة بتجار العبيد ، وتجار الكلام ، وتجار الغلال ، والخواة ، والأفانين ، وكل ألوان السوس .

( ص ١٠١ )

وتفعل الفئران فعل السوس . وإذا كان التجار هم السوس ، فالفئران هم الدخلاء والتجار أيضاً :

أبو الفضل ( عن التجار ) - لقد امتلأ بيتي بالفئران ، ولن يسلم من الطاعون .

( ص ١٢٤ )

- فلسوف أقتل كل ما ألقاه في البيت من فئران ( إلى التجار ) أسمعتهم ! كل الفئران .

( ص ١٢٦ )

وبعد ذلك تأتى رموز ، تتبع السوس والفئران في الحسة وحطة الشأن ، مثل الكلب :<sup>٥٧</sup>

يوصف أرناط ( ص ٣٦ ) بالجرى الجرب ، والجائع بالكلب الضال ( ص ٤٣ ) ، ويتحول الشرطة والعسس المدربون إلى كلاب صيد مدربة ، تبحث عن الفريسة :

المجموعة - كلاب الصيد متربعة على كل طريق .

أسامة - ( للمطارد ) كلاب أحسن تدريبها لتتقض على الفريسة ، دون أن تسأل لماذا ؟

( ص ٧٣ )

وتأتى صور سريعة ، تجعل العجوز ضفدعة ( ص ٧٩ ) ، والأعداء كالبعوض ( ص ٤٧ ) ، وأبأ الفضل رأس الحية ( ص ١٤٣ ) .

وصحنا من هذه الرموز انقسامها إلى محورين ؛ محور الكرامة ثم محور النذالة ، مواكبة للصراع الدرامي بين المسلمين والفرجة . ولذلك كانت مفردات الغاية أنسب الصور والرموز لطبيعة الصراع العسكى الفئاك طوال المسرحية كلها .

لكنه ابتداء من الفصل الثانى ، تظهر مفردات مهمة ، تعبر عن الرغبة في تحقيق الحلم ، وتتحول إلى صور شعرية ورموز للمستقبل / الحلم ، الذى يكمن داخل أسامة بخاصة ، والشخصيات الأملية بعمامة ، ويكون الطرد والظلم معاكساً ، أعنى ظهور صور الإشراق ، في مواجهة الظلام :

المجموعة - سرعان ما يشرق الصباح ، وتضئ الأشياء فكتشف هذا المكان الذى قادت الظلام إليه .

أسامة - شكراً لكم ، فانا باق هنا حتى الصباح .



## مراجع البحث

- (١) ينظر في هذا قالبنا المسرحي ، المقدمة من ص ١٣ إلى الآخر . المطبعة النموذجية ، ١٩٦٧ .
- (٢) ينظر في ذلك ، القوافير ، التقديم النظرى للمسرحية ، مكتبة غريب ، بدون تأويخ .
- (٣) علي الراعي ، يوسف إدريس في المسرح ، تقديمه لمجموعة يوسف إدريس « نحو مسرح عربي » - دار الوطن العربي ١٩٧٤ .
- (٤) جابر عصفور ، أيقنة الشعر المعاصر ، ص ١٢٣ ، فصول ، يوليو ١٩٨١ .
- (٥) عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأوب للمسرح المعاصر ، ص ١٦ ، الألف كتاب ، دار الفكر العربي ، ١٩٦٣ .
- (٦) فؤاد حنين ، قصصنا الشعبي ص ٤٥ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٧ .
- (٧) علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية ، ص ١٨ ،
- منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - ليبيا - طرابلس ، ١٩٧٨ .
- (٨) روبرت برونستين ، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ص ٢٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بدون تاريخ .
- (٩) درجوف ، مشكلات علم الجمال الحديث ، مقال المثل الأعلى ، ص ١٠ ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ .
- (١٠) كير إيلام ، سيميولوجيا المسرح والدrama ، عرض نبيلة إبراهيم ، ص ٢٤٨ ، فصول ، يونيو ١٩٨٢ .
- (١١) لوسيان جولدمان ، الوعي الممكن والوعي القائم ، ترجمة محمد يرادة ، ص ٧٠ ، مجلة أفاق ، العدد العاشر ، يوليو ١٩٨٢ .
- (١٢) اعتمدنا هنا على نص باب الفتح ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٤ ، وقد وضعنا الإحالة في نهاية الاقتباس تجنباً لطول الهامش .

<p>قاعة زك ظيحات تيسير ففى</p> <p><b>مسرح الطليعة</b></p> <p>تأليف: سافيت الدورية إخراج: عادل هاشم</p>	<p><b>الجلسة الأولى للثقافة</b></p>
<p>على مسرح الجمهورية محسنة فوفيق</p> <p><b>المتجول</b></p> <p>تأليف: نجيب سرور إخراج: مراد منير</p>	<p><b>البيت الفنى للمسرح</b></p>
<p>على مسرح الفرقة طوال شهر أبريل</p> <p><b>المتجول</b></p> <p>تأليف: محمد سعيد مكيور: محمد أبو الخليل موسيقى: انصار عبد الفتاح إخراج: منيرة الطيراي</p>	<p><b>يقدم</b></p>
<p>نصه: أمينة بكور موسيقى: مكيور موسيقى: مكيور إخراج: صلاح السقا</p> <p><b>مسرح القاهرة للفرانس</b></p>	<p><b>خلال شهر أبريل</b></p>

# وثائق

يسر المجلة أن تقدم إلى قرائها هذا الباب الجديد ،  
الذي يضم نصوصا من النقد العربي الحديث ، يحتاج إليها  
النقاد ودارسو النقد على السواء ونصوصا من النقد الغربي لم  
يسبق نشرها مترجمة إلى العربية .

وقد آثرنا أن ننشر النصوص العربية في صورتها التي  
وردت فيها ، دون تدخل منا ؛ إذ كان الهدف هو إتاحتها  
لمن يصعب عليهم الحصول عليها في مظانها . وكل ما نرجوه  
هو أن تكون هذه النصوص مفيدة في التعريف بحركة النقد  
الأدبي الحديث .

نصوص من النقد العربي الحديث

البيان

مقابلة بين الشعر العربي والشعر الأفرنجي

نصوص من النقد الغربي الحديث

١٩٢١

\* نثر ونظم

١٩٢٧

\* الأدب والعلوم والمقابلة القطيعة

١٩٣٠

\* الشعر والدعابة

١٩٣٥

\* الدين والأدب

١٩٤٧

\* في الشعر



# البَيَّاتُ

نشر المقال في الأعداد الثلاثة التالية من :

« البيان » ج ٧ - أول سبتمبر ١٨٩٧

« البيان » ج ٨ - ١٦ سبتمبر ١٨٩٧

« البيان » ج ٩ - أول أكتوبر ١٨٩٧

## مقالة

بين الشعر العربي والشعر الافرنجي

من قلم الكاتب اللوذعي نجيب افندي الحداد احد منشى جريدة

لسان العرب الفراء

الشعر هو الفن الذي ينقل الفكر من عالم الحس الى عالم الخيال والكلام الذي يصور ادق شعائر القلوب على ابداع مثال والحقيقة التي تلبس احيانا اوتاب المجاز والمعنى الكبير الذي تبرزه الافكار في احسن قوالب الاليجاز واخفى وجدانات النفس تحتل للرم فيصعبها سهلة وهي متهى الابداع والاعجاز بل هو الآلة التي تخرج من قلب الكلان والنبة التي يترغ لترديدها الطروب التشوان والشكوى التي تحف لوعة الشاكي ويأس بها الحب الوطن بل هو الحكمة يهدىها الحكم فيبرزها بما يليق بها من محاسن اللفظ ويوازن بين اجزائها موازنة تحب ورودها على الأذن وتقرّب منالها من الحفظ والجمال تراه

المين فحب ان تحفظ ذكره فتبقي صورة ماثلة يراه بها من لم يكن قد رآه .  
ومن نظر في تاريخ الشعوب وسيرة الامم لم يجد شعباً ولا امة بلغت غاية من  
المدنية او تأخرت درجات في المهجبة الا كان الشعر منها نصيب وللظم  
بين افرادها محبة يدل ذلك على أن الانسان شاعر كما هو ناطق بالطبع  
وأن الطبيعة تقتضي التوازن والانتظام في عناصرها وسائر كائناتها واحوالها  
وما احسب الشعرود ينفي والقمر يروح الا ولها من انتظام تتاردها طرب  
ومن وزن ألحانها سرود هو مسرة الشعر في النفس وطيب اوزانه على الأذن  
وخفة قطيعه على الحواس وما الثبات لولا توازن ثباته وتشابه إيقاعه الاصوت  
مئل لا معنى له ولا تأثير فيه

ولقد أولعت بهذا الفن منذ الصبي وصرفت له من اوقات الفراغ  
برهة طويلة قرأت فيها دواوين العرب ونظم المجيدين من شعرائهم ثم قرأت  
كثيراً من شعر الفرنسيين وشعر غيرهم منقولاً الى لغتهم كسعر اليونان والرومان  
والانكليز والالان والاطليان وكلهم من شعراء الدنيا المدعودين الذين لم تُترجم  
اقوالهم الى اللغة الفرنسية الا لشهرتها وابداع ناطليها مثل هوميروس وفرجيل  
وناس ودانتي وشكسبير وشيلر وامثالهم من امة الشعر الافرنجي الذين تُضرب  
بهم الامثال ويُستشهد باقوالهم في كل مقال . وقد سألتني من لا تسعي مخالفته  
أن أستعين بما توصلت اليه من قراءة الشعرين العربي والافرنجي على وضع  
مقالة في هذه المجلة الرأية ابين فيها المقابلة بينهما واتكلم عن الفرق بينا وبين  
اهل الغرب في معاني الشعر واتواع ابراده واذواق ناطليه وطرائق البيان في  
ماأخذه وابرار المقاصد منه الى ما يتصل بذلك من قواعد نظم اللفظية والمعنوية  
عند كل من الفريقين . وهو ولا شك مطلب عسير ونية بعيدة قف دون غايتها  
سواين الاقلام وتحسر دون ادراكها بصر الاهام اذ ينبغي للكاتب ان يعلم لغة

كل شاعر من هؤلاء الشعراء ويعرف منزلة الشعرية في اهل لسانه ويكون قادراً على الحكم في شعرهم وبيان الفرق بينه وبين الشعر عندنا مما يستلزم علماً كبيراً وخبرة واسعة بجميع هذه اللغات

ولكنني لست في شيء من ذلك ولا انا في هذا البحث من حيث الفصاحة اللفظية والتراكيب القوية بل انا اعرض للكلام فيه من حيث المعاني الشعرية التي وقفت عليها منقولة الى اللغة الفرنسية عن جميع هذه اللغات واقابل بينها وبين الشعر العربي من هذا الجانب المعنوي فقط اي من حيث ابراز المعاني العظيمة التي تدل على مقدرة الشاعر ومنزلة من النبيل والحكمة مع بيان شيء من قواعد الشعر في لغة الفرنسيين التي عنها اقل كل ما رأيت من شعر الجميع ممثلاً فيها تمام معانيه . وما أنكر أن نقل الشعر الى النثر وتصوير المعاني الشعرية في قوالب نثرية ولا سيما اذا كانت تلك القوالب من غير اللغة التي وضعت فيها مما يحبط قدر النظم وينزل به عن رتبة البلاغة التي كان يتنازع بها في لسانه الاصيل ولكن الشعر الافرنجي قد يكون واحداً تقريباً من هذا القبيل اذ أكثر اصطلاحاتهم الكلامية وضروب تمايزهم اللفظية قلما تفاوتت في درجات البيان ووجوه الايضاح والتعبير لانها كلها ترجع الى اصل واحد هو اللغة اللاتينية التي هي ام لغاتهم جميعاً وعنهما يشتق أكثر الفاظهم ومسمياتهم وطرق الانشاء عديم بحيث انك لو نقلت كتاباً من اللاتينية مثلاً الى الفرنسية لم تكن تحتاج في قلبك الى الزيادة على ترجمة الالفاظ باعائها ومواضعها دون تغيير يذكر في اسلوب العبارة او تنسيق مفرداتها على الوجه القوي اذ النحو في كلتا اللتين متقارب لا يكاد يتباين الا في النادر وضروب البلاغة الانشائية متشابهة لا يكاد يختلف فيها الذوق عن الذوق الاختلاف يسيراً في مواضع لا تذكر وبخلاف ذلك اللغة العربية وغيرها من اللغات الشرقية فان النقل

عنها مثل النقل إليها يستلزم تبديل العبارة كلها بجمع وضعها قريباً وتقديم كثير من الفاظها أو تأخيرها وربما أدى الأمر بالنقل الى تغيير الاصل بجملة الى معنى يقاربه لعدم اتفاق المعاني بين اللغتين وتباين اذواق اهلها في وجوه التعبير واساليب المجاز وطرق الاستعارة مما يرجع الى ماؤلف كل من الفريقين في حال الحضارة وهيئة الاجتماع . ولذلك كان أكثر الاشعار الافريقية المنقولة الى اللغة الفرنسية لا يقصد من جمال معانيه الشعرية شيئاً سوى ما كان عليه من طلاوة النظم ورويق القالب الشعري وكان من وقف على تلك الاشعار منقولة الى هذه اللغة كأنه وقف عليها في لغتها من حيث دقة المعاني وابتكارها ودرجة ناطمها في مقام الشاعرية وذلك لما قدمناه من اتفاق أكثر هذه اللغات في اصولها وقرب المشابهة بينها في بيان المواقف والوجدانات ولا سيما وإن اصحابها في نظمهم إنما يقولون على دقة المعاني وحقائق الأفكار أكثر مما يعتدون على رشاقة اللفظ وزخرف الاساليب اذ لغاتهم اضيق من لغتنا كثيراً وقلم تختلف انواع التعبير عندهم بالنسبة الى اختلافها واستفاضتها عندنا بحيث انهم لا يجدون لابرار المعنى صيغة او صيغتين الا وجدنا له نحن عشر صيغ او أكثر نتقن بها في ابرازها وتختلف درجة الشاعرية عندنا باختلاف الاجادة والتقصير فيها وهي المزية التي امتازت بها لغتنا العربية عن غيرها من سائر اللغات

ولا بأس قبل الدخول في هذه المقابلة التفصيلية بين اشعارنا واشعارهم ان أورد للمطالع نبذة اجمالية عن اصل الشعر عندنا وعندهم ودرجات ارتقاؤهم في سلم الكمال من حين نشأتها الى هذا العهد وما قلب عليه من احوال المعاني وشؤونها بقلب الأيام على اصحابه من الشعوب اذ هو مرآة الاخلاق وتاريخ ما كانت عليه الامم في مراقي تقدمها وحضارتها الى الآن . وابدأ من ذلك بما يقوله الافرنج عن اصل الشعر عندهم وكيفية تدرجه ووصوله اليهم على

سلسلة اول حلقاتها بدء الشعر في العالم منذ عهد آباءنا الاولين وانتهى ما صار اليه على عهد شعرائهم في هذا العصر نقلاً عن فيكتور هيكو أكبر شعراء الفرنسيين واشهرهم في هذا الفن قال

ان الهيئة الاجتماعية التي تعم الارض اليوم لم تكن هي نفسها التي كانت تعمها من قبل بل ان المجتمع الانساني قد نشأ ودرج وشب كما ينشأ الواحد من افراده فكان صبياً ثم صار رجلاً ثم نحن الآن نشهد شيخوخته الكبرى . ولقد كان قبل الالوان الذي يسميه المعاصرون عهد الحرافات اوان اقدم منه يسميه السلف العهد القتيق واولى به ان يسمى عهد الاولين وبه تحصل عندنا ثلاثة عهود للمجتمع البشري من يوم نشأته الى هذا العصر . ولما كان كل مجتمع له شعر مخصوصه يمتاز به عن سواه فقد رأينا ان نبين هنا ما كان من المزية الشعرية لكل عهد من هذه العهود الثلاثة التي هي اطوار الحياة الاجتماعية من بدء نشوتها وهي عهد الاولين وعهد الحرافات والعهد الحاضر وهو يشتمل ما كان من العصر الوسطى الى الآن

فقد خلق الانسان جديداً في العهد الاول وخلق الشعر معه بالطبع اذ هو منطوّر عليه فكانت اشعاره الاناشيد والاعاني الروحية طبقاً لما كان يرى حوله من عجائب الله وآياته ثم هو قد كان قريب العهد بصنع الله له فكان شعره الصلاة والابتهال وكان لعود النظم عنده ثلاثة اوتار لا يرن عليه سواها وهي الخالق والحليقة والنفس . ثم ان الارض كانت قفراً خالياً ينقسم سكانها الى أسير لا الى قبائل ويسمى حكامها آباء لا ملوك وكان العيش فيها على دعة وسعة ليس فيه اجتناب ارض مخصوصة ولا شريعة ولا نزاع بل هو عيشة رعاة رُحُل هي مهد كل حضارة ومدنية ولكنها لم تكن في شيء منها على الاطلاق وكان فكر المرء فيها كحياته اشبه بسحابة سارية تتغير اشكالها وتختلف مجاريها باختلاف



ما يهب عليها من الرياح وهذا هو الانسان الاول بل الشاعر الاول ويدعى  
عهده عهد الخليفة او عهد الاولين

ثم تندرج العالم في مراقي فطرته الكالية فاتسع نطاق العبران وامتدت  
حدود الاجتماع فصارت الأسرة قبيلة وصارت القبيلة أمةً وشعباً والتفت كل  
هذا المجموع على قطب واحد جعله مركز عرانه قنشات من ذلك الامارات  
والدول وقام المجتمع المدني مقام القبائل الراحلة واختط المصر الواسع مكان الحلة  
الصغيرة وشيد القصر الرفيع مكان الخيمة المضروبة وبني الهيكل العظيم في موضع  
خيمة الاجتماع وبقي اولئك الرؤوس رعاة ولكنهم صاروا رعاة شعوب بدل  
القطعان واستبدلوا عصا الراعي بالصولجان . ثم ضاقت الارض بسكانها وشعوبها  
فصدم بعضهم بعضاً فكانت من ذلك الحروب والغارات وكان الشعر مرآة  
لكل تلك الامور تنعكس عنه وتلجج صورها فيه فانتقل بها من حد بيان الافكار  
الى حد وصف الحوادث وتصويرها فانتظم في سلكه تاريخ العصور والشعوب  
والدول وتدوين المواقع والحروب والحكايات وخرج من كل ذلك هوميروس  
الشاعر اليوناني المشهور وفي قصائده وحدها صور تلك الاعصر كلها وبيان  
وقائعها وحوادثها ووصف مشاهيرها وابطالها وألحنتها طبقاً لما كان عليه الشعر في  
ذلك الحين من الجمع بين الدين والدنيا وحقيقة التاريخ واوهام الخرافات

ثم دخل العالم بعد ذلك سيف حال جديدة هي النصرانية التي درجت  
من مهد الشرق فكان الغرب مجتمع انوارها وهدمت مباني تلك الخرافات  
القديمة ووضعت اساس المدنية الصحيحة على آثارها واعلمت الانسان ان له  
حياتين حياة فانية وحياة خالدة وانه مثل حياته مؤلف من عنصرين حيوان  
ونطق ونفس وجسد وفصلت بين النسم والاجسام فصلاً بعيداً ووضعت بين  
الخالق والمخلوق فرقاً شاسعاً فارتقى بها عقل الانسان من حال الى حال وتحولت

اخلاقه التي هي تلو عقائده من صيغة الى صيغة اخرى وانتقل الشعر عنده من دائرة الوم الى حد الحقيقة ومن الخيال الخرافي الكاذب الى المعنى الحي الصحيح حتى بلغ ما هو عليه في هذا العصر ( انتهى كلام الشاعر الفرنسي ببعض تصرف )

اما الشعر العربي فلم يكن في شيء من تأريخ الشعر الا فرنجي في تباعد اطواره وشدة التباين في تنقله من حال الى حال على ما بينه الكاتب الفرنسي فما قلناه من كلامه وانما هو شعر منفرد في نفسه نشأ في بلاد العرب بخصوصها واجراه الله على ألسنة العرب وحدهم دون سواهم لم يأخذه عن احدهم متسللاً كما اخذ الافرنج شعرهم عن اليونان والرومان ومن قبلها ولم يأخذ احدا عنهم كما أخذ عن غيرهم بل بقي منفصلاً فيهم تناولوه ارباباً عن الطبيعة في بداوتهم ولم يورثوه احداً من غير قبائلهم والناطقين بلسانهم وجعل ما كان من قلب اطواره عندهم انه لما انتقل الى الحضرة او لما انتقلت بدواة العرب الى الحضرة المدنية لم يطرأ عليه سوى تغيير يرتبه بتفتح بعض الفاضل وتغير السهل المأموس منها وأطراح الكلم الوحشي الذي تأباه رقة الحضرة وآداب اجتماعها واما ما سوى ذلك من نسق نظم وديباجة معانيه وطرائق انشائه وبيان المقاصد منه فانه لم يكد يتغير في شيء منها الا ما دعت اليه حالات الحضرة في بعض مصطلحاتها واستحدثت عاداتها بل هم لا يزالون على الجرى العربي القديم في وصف الديار والبكاء على الاطلال والتشبيب بالحبوب وتقديم الغزل والنسيب بين ايدي ما يقصدونه من الاغراض ونظم الحكم والامثال في اثناء ما يعرض لهم من صنوف الكلام وربما خرجوا عن ذلك الى ما أحدثه عندهم الحالة الحضرة من وصف الرياض والقصور ومجالس الشراب وامثالها مما لم يك معروفاً في الجاهلية او كان مخصوصاً بالترفين منهم من اتفقت لهم مثل تلك الحالات.

وبالجملة فهم قوم جرى الشعر على السنتهم كاملاً فيا نرويه عنهم الا اذا كان قبل ذلك شيء لم يلقنا مما لم ينقله لنا التاريخ ولعل اول ما نطقوا به منه هذا النوع المعروف بالرجز وهو مغزلة بين الشعر والنثر يلتزمون في كل بيت منه قافيتين فقط على نحو ما نراه في الشعر الافرنجي ليومنا هذا ثم تطرقوا منه الى سائر الاوزان يلتزمون فيها القافية الواحدة في جميع ابائتها. وكان شعرهم في اول امره مقصوراً على حوادث انفسهم والابانة عما يكتنه الشاعر من شكوى او وجدان او حكاية واقعة غرامية او حماسية يبرزون المعاني الشعرية في ذلك كله كما تصور لم نفوسهم مجردة عن الاختلاق ودعوى غير الحقيقة وحكاية حوادث وهمية مما درج عليه المولدون بعد ذلك واذا خرجوا الى المدح لم يمدحوا الرجل الا بما فيه ولم يذكروا من حسناته الا ما صدر عنه فعلاً كما انهم اذا رثوا مقتوداً لم يرثوه الا بما تنفع به قلوبهم من الحزن عليه وبيان اخلاقه وصفاته كما نرى ذلك في قصائدهم الجاهلية والمخضمة كقصائد زهير في هرم بن سنان وقصيدة كعب في مدح الرسول واستعطافه وامثال ذلك فانك لا تجد هناك اختلافاً في المدح ولا تطرقاً في الاطراء ولا افراماً في التثنية الا ما جرى على طريق الاعتدال ولم يخرج عن حد المقبول الساتع في الافهام على غير ما صار اليه المدح بعد ذلك من الغلو الزائد وكثرة التشبّع في ابراز المعاني الخيالية والصور الوهمية والخروج تارة الى الخيال حيث يجعل المادح ممدوحه حاكماً على الدهر ويضع في يديه ازمة الاقدار ويقرب عليه تناول العجم لو ارادها ويوصل حد حكمه الى الشمس والبدر توسعاً في المعاني وتفتناً في ابرادها وتصويرها كأنهم لما انتقلوا من حالة البداوة الجاهلية التي هي البساطة والنفرة الى حالة الحضارة التي هي سلم الارتقاء ومدرجة التأنق في سعة العيش ونرف التهمة ورأوا غير ما كانوا يألّفونه من ابهة الملوك وزينة الحضارة

انتقلت معانيهم الشعرية أيضاً على هذا النسق تدرجاً معهم في مرافق المدينة  
وجعل الشاعر يزخرف معاني شعره كما يزخرف منزله ويتفنن في إبراز مقاصده  
كما يتفنن في طعامه ولباسه ويرتقي بها في سلم الخيال الذي هو تلو الحقيقة كما  
ارتقى في سلم الحضارة التي هي رديف البداوة والقطرة إلى أن بلغ الشعر عندنا مبلغه  
المعروف لهذا المهد لم يقول عن حقيقة أصله ونسق نظمه إلا هذا القول السبي  
أما الفرق الفاصل بين الشعر عندنا وعندهم فعلى نوعين لفظي ومعنوي  
أما اللفظي فهو ما تعلق بالوزن والقافية فإن وزن الشعر عندهم يتألف من الإهية  
اللفظية وهي كل نبرة صوتية تعتمد على حرف من حروف المدسوة كان ذلك  
الحرف وحده أو مقترناً بحرف صحيح ويسمى هذه الإهية سيف اصطلاحهم  
الشعري « أقداماً » وبها تنقسم البحر الشعر عندهم على حسب أعدادها في البيت  
فيكون أطول ما تركب من اثني عشر هجاء وهو ما يسمى بالوزن الاسكندري  
نسبة إلى الاسكندر واقصرها ما تركب من هجاء واحد فقط بحيث يسوغ  
للشاعر عندهم أن ينظم القصيدة يكون أول أبياتها اثني عشر هجاء ثم ينزل فيها  
بالتدرج إلى أن ينتهي بهجاء واحد على ما يشبه بعض التواشيح السائية عندنا  
تقريباً . ولكن أكثر الأوزان شيوعاً بينهم هو الوزن الاسكندري ومنه أكثر  
قصائدهم ورواياتهم ولكن يشترط في البيت الذي يكون من هذا الوزن أن  
ينتهي كل شطر منه عند الهجاء السادس بحيث لا تقطع الكلمة في وسطه إلى  
شطين بخلاف الشعر العربي الذي يجوز وصل الشطين منه بكلمة واحدة وهو  
المعروف عندنا بالمدور . ولكنهم يخالفون العرب في هذا القيد بأنهم يصلون  
بين البيت الأول والثاني في المعنى واللفظ جميعاً بأن يجعلوا الفاعل قافية للبيت  
ويضموا مفعوله في أول البيت التالي بحيث يضطر القارئ له أن لا يفت عند  
القافية بل يصلها بما بعدها في الالتقاء وهو المذهب الذي أنشأه فيكتور هيكو

أخيراً وعليه أكثر شعرهم اليوم ويختلف ذلك العرب فإن هذا يعدّ عندهم من  
المعيوب ولا يتسامحون بوقوع شيء منه في أشعارهم ولو وقع سيفه كلام الغل  
شعرهم كالتأنيب الديباني حيث يقول

وهم وردوا الجفار على تميم  
وهم اصحاب يوم عكاظ اني  
شهدت لهم مواقف صادقاتٍ شهدنّ لهم بصدق الود مني

ولا ينبغي ان اقامة الوزن في الشعر الافرنجي على عدد الالهية مما يسهل نظمه  
كثيراً ويبيح للشاعر ان يقدم ويؤخر في الفاظ البيت ما شاء ويضع في اثنائه  
اللفظة التي يريد بها ولا يختل مع الوزن عكس الشعر العربي الذي يستمد وزنه على  
التفاعل من الاسباب والاوزان فان تقديم الحرف الواحد او تأخيره فيه قد يؤدي  
الى اختلال الوزن بجملة او ينقل البيت من بحر الى بحر آخر كما هو معروف  
عند ارباب هذا الفن

وبما يختلف الافرنج فيه مخالفةً لنظمية مسألة القافية فانها عندهم لا تلزم  
الشاعر في أكثر من بيتين ولذلك كان شعرهم اشبه بالاراجيز عندنا على ما قدمناه  
قريباً ولكن لم فيها قيداً آخر لا وجود له عندنا وهو انهم يقسمون القوافي الى  
مؤنثة ومذكورة ويقضون ان تكون كل قوافي القصيدة مؤنثة فذكره على التوالي  
بحيث لا يتوالى بيتان على قافية مذكرة او مؤنثة ويريدون بالقافية المؤنثة  
ما كانت محتومة بحرف علة والمذكورة ما كانت محتومة بحرف صحيح فهم ابداً  
يعاقبون بين هذه القوافي الى ختام القصيدة

وانا جعلوا ابيات شعرهم على قوافٍ متعددة لان لنتهم ضيقة قليلة الالفاظ  
لا تسع لالتزام قافية واجدة سيفه القصيدة الطويلة على خلاف الشعر العربي  
الذي له من اتساع لنته واستفاضة الفاظها أكبر نصير واوفى مدد على تعدد  
قوافيه والالتزام الحرف الواحد فيها . ومن الغريب انهم مع توسعهم في القافية

بكثرة تميزها وعدم التزامها وجواز تكرارها نخدم أكثر الناس شكوى من صوبتها وقلة الظفر بالحكم المتيقن منها حتى ان فولير نفسه وهو من اكبر شعرائهم كان يتظلم منها ويسمىها النير الثقيل والظالم الشديد وان شاعرهم بوالو لا امتدح مولير الشاعر الروائي الشهير قال له « علمني يا مولير اين تجد القافية ». وما تنكر ان شعراء العرب يفتخرون بالقافية في شعرهم ويتباهون بالوقوع على الحكم منها ويمدحون شاعرهم بان القوافي تنقاد له وأنه يضعها في اماكنها ولكن شتان بين من يفتخر بالقافية وهو يلتزمها في كل ايات قصيدته وبين من يفتخر بها ويعدّها نيراً ثقيلاً وهو لا يلتزمها الا في كل بيتين من اياته ثم ان عندهم خلا ذلك نوعاً من الشعر يسمونه « الشعر الابيض » وهو الذي لا يلتزمون فيه قافية بل يرسلونه ارسالاً ولا يتقيدون فيه بغير الوزن واكثر شيوع هذا النوع عند الانكليز وعليه اغلب منظومات شاعرهم شكسبير اخذاً عن الشعر اللاتيني القديم . ومن اصطلاحهم في النظم انهم يخالفون بين ايات القصيدة في قوافيها بان يفرقوا بين كل بيتين من قافية واحدة بيتين آخرين من قافية اخرى على ما يشبه نسق الموشحات الاندلسية عندنا الا انهم توسعوا في المقارنة بين الاوزان توسعاً رائداً حتى صاروا ينظمون المقطوع الواحد من الشعر على عدة اوزان مختلفة لا ينطبق مجموعها على الذوق السامعي اذ يننا الاذن تسمع وزناً في بيت اذا بها قد انتقلت فجأة الى وزن آخر ومنه الى غيره دون ان تستقر على وزن معلوم وهو مما لا يوجد عندنا الا في بعض الموشحات المهجورة التي لم يعد احد ينسج على منوالها في هذه الايام

هذا مجمل ما نابين الافرنج فيه من حيث اصطلاح الشعر اللغوي ومتعضيات قواعده وواضعه واما من الجهة المعنوية فالول ما يخالفوننا فيه انهم يلتزمون الحقائق في نظمهم التزاماً شديداً ويبعدون عن المبالغة والاطراء بعداً

شامساً فلا تكاد تجد لهم غلوّاً ولا اغراقاً ولا تشبيهاً بعيداً ولا استعارة خفية ولا خروجاً عن حد الجائز المقبول من المأني الشعرية في جميع وجوها ومقاصدها فهم من هذا القبيل اشبه بالعرب في جاهليتهم اذا مدحوا لم يبالغوا واذا وصفوا لم يُعربوا واذا شُهِوا لم يُعدوا سيف التشبيه واذا رثوا لم يُعدوا صفات المراثي واخلاقه في المأني السهلة المقبولة على خلاف ما صار اليه شعر العرب بعد الاسلام من الاغراق والغلو والمبالاة سيف الوصف الى ما فوت حد التصور والادراك مما اشرنا اليه في فاتحة هذا المقال . غير اننا اذا خالفناهم في أكثر هذا الامر فحق معهم على اتفاق في بعض اطرافه اي انه يجوز عندنا كل ما يجوز عندهم من هذا النحو ولا يجوز لديهم كل ما يجوز لدينا منه بحيث كنّا جامعين شعرهم من هذا القبيل وزائدين عليه ما انفردنا به دونهم من ذلك الاغراب وكنا نقدر ان نقول « اعذب الشعر اكذب » واحسن اصدق » وهم لا يقدرون ان يقولوا الآن احسن الشعر اصدق فقط . ومن وقف على ما في ديوان الحماسة من شعر العرب في الجاهلية وصدر الاسلام ووقف على شعر الافرنج اليوم رأى ان لا فرق بين الشعرين في بساطة المأني وصدق التشبيه وحقائق الوصف وعجب كيف يكون كمال الشعر عند الافرنج في عزّة مدنيّتهم وقام حضارتهم مشابهاً لبدء نشأتهم عند العرب سيف ابان جاهليتهم وخشونة بداوتهم . على اننا اذا شابهنا الافرنج في شعر جاهليتنا من حيث البساطة والاتقان الحقائق وبيانهم كثيراً في شعرنا الاخير من عهد المتني الى اليوم من حيث الاغراب في المأني والمبالاة في الوصف بما يُخرج الكلام عن حد الحقيقة احياناً أو يُلبس الحقيقة الصغيرة منه الثوب الطويل الضافي من المجاز والالهام حتى يكاد ينكرها الخاطر وتبدو له على غير وجهها المعروف الآن ذلك لا يرد في شعرنا الآن بعض الوجوه الممدودة كالغزل والمدح واشباهها

مما يوافق الخيال ويجري مع وهم النفس ويقصد به تصوير الوجدان الخفي  
 أكثر مما يقصد به تقرير الحقيقة الراهنة ولذلك نقن فيه شعراء العرب وتسايقوا  
 الى الصور الخيالية منه يصورونها في كل قالب ويأتون بها من كل سبيل وقد  
 آسوا ميدان الخيال فسيحاً فجالوا ووجدوا مجال القول ذا سعة فجالوا وساعدتهم  
 اساليب اللغة واتساع تراكيبها وبلاغة تميزها وجزالة الفاظها ووفرة الاستعارات  
 والكنايات فيها فارسلوا افراس قرائحهم مطلقة النان واجالوا بصائرهم في سماء  
 المعاني فاستنزلوا النجم من النان . واما ما سوى ذلك من تقرير الوقائع وايراد  
 الحكم وضرب الامثال وتصور الحقائق ووصف المشاهد فانه لا يكادون  
 يخرجون عن حد الطبيعة ولا يحيدون عن محجة الصدق والقصد ولا يأتون الا  
 بما تلقوه البداة ويلي الجنان على اللسان فهم من هذا القبيل يشبهون الافرنج  
 وان لم يشبههم الافرنج من غير هذا القبيل . ثم ان من اصطلاح الافرنج ان لا  
 يقدموا شيئاً بين ايدي اغراضهم الشعرية بل يأتون بها اقتضاباً من غير تمهيد  
 ولا مقدمة على خلاف ما يفعله أكثر شعراء العرب من تقديم النزل والنسيب  
 والحكم وامثالها امام ما يقصدون من المدح او الرثاء الى ان يخلصوا منها اليه  
 الا ان ذلك ليس بالامر اللازم عندنا وكثيراً ما يأتي الشاعر بفرضه في منتصف  
 قصيدته دون توطئة ولا تمهيد . وما يخالفوننا فيه انهم يتجافون عن الفخر في  
 قصائدهم ولا يستعملون التمدح في كلامهم بل يدونه عياً وتقصاً خلاف العرب  
 الذين جروا على هذا الامر دهرًا طويلاً وجعلوا له في اشارهم باباً خاصاً على  
 انه مع كونه مباحاً عند العرب فهو الريم من المذاهب المرغوب عنها لما في  
 طبيعة العصر من إبانته الا اذا دعت اليه ضرورة تدفع الشاعر الى مثلي في  
 مقام النضال والمدافعة عن الاحساب

وما فاق الافرنج فيه في مقام الشعر واغردوا به دوننا نظم الروايات



التمثيلية واعتدادها من اول ابواب الشعر واسمى درجاته واشدها دلالة على براعة الشاعر وحسن اختراعه وهم مصيبون في هذا الاعتقاد كل الاصابة لان في نظم الرواية الشعرية من الدلالة على الفضل والابداع أكثر مما في نظم الديوان من القصائد والمقطعات اذ هي تقتضي حسن الاختراع في تأليف حكايتها وبراعة النظم في وضع اياتها ولطف التصور في بيان شعائر ممثليها واختلاف حالاتهم ودقة النظر في تبويب فصولها وتوثيق عقدها ووصل بعضها ببعض مما يستلزم روية طويلة وعارضة شديدة وقدرة فائقة في التصور والنظم والتأليف على غير ما تقتضيه القصائد والمقاطع المستقلة التي يقصد بها الناظم غرضاً واحداً فيأتي به في ايات معدودة لا يضطر فيها الى عقد حكاية ولا الى تمثيل عواطف متعددة ولا الى اقامة نفسه في موقف كل شخص من اشخاص الرواية يتكلم بلسانه وينطق عن شعوره ويضع في دوره التمثيلي ما كان ينبغي ان يقوله صاحب الدور الاصيل. وقد انتقل هذا الفن الينا في هذه الايام واشتغل به جماعة منّا نظموا فيه الروايات الشعرية واخصهم المرحوم المأسوف عليه الشيخ خليل اليازجي في روايته المروءة والوفاء الا اننا لم نبلغ فيه مبلغ الاقويج بعد ولا وصلنا الى ما وصلوا اليه من درجة كماله واقتانده.

ومن الفرق بيننا وبينهم في نظم الشعر اننا نفوقهم في وصف الشيء وهم يفوقونا في وصف الحالة اي انا اذا وصفنا الاسد او الفرس او القصر او الفتى الجميل او الغادة الحسنة اتينا في ذلك باحسن مما يأتون به وتوسّعنا فيه توسعاً لا يقدرون هم على الاتيان بمثله. وانهم اذا وصفوا حالة من قتال رجلين او معركة جيشين او مقابلة محبين او غرق سفينة او مصاب قوم جاءوا في ذلك باحسن مما نجي به وتوسّعوا فيه بما لا تقدر ان نسبقهم اليه. ومثالب ذلك ان المتنبّي وصف الاسد بما لا يقدر افرنجي على وصفه بمثله وهيكو وصف معركة وائرلو

بما لا يقدر شاعر عربي على الاتيان بنظيرهم فهم بذلك اقدر على تصوير الواقع  
ونحن اقدر على تصوير الاعيان لاننا اذا وصفنا الشيء بلغنا من بيان صفاته الى  
ادقها واخفاها وتوصلنا من ادراك معانيه الى ابرعها وادناها حتى لا نبقى منه باقية  
ولا نقوتس منه حقيقة وصف وم اذا وصفوا حالة أو موقفًا توصلوا الى اخي  
دخائله وابانوا عن ادق خفاياه وبسطوا لمين الفكر ما لا تكاد تبصره عين  
الحس من غوامضه وسرائره وذلك لانهم يبعون وجدانات النفس الى اقاصها  
فلا يفوتون منها جليلاً ولا دقيقاً وهي المزية التي يمتدحون الشاعر بها ونحن  
نشير الى تلك الشعائر اشارة اجمال وترك الى القارئ تلم التصور والتفصيل  
هذا ولو ثبعتنا بيان كل فرقي بيننا وبين الافرخ من مثل البديع اللفظي  
والمعنوي مما لا وجود له عندهم والتفتن في ايراد المعاني على اساليب كثيرة  
مما افردنا به دونهم واوردنا على كل ذلك شاهداً من كلامنا وكلامهم لضاق  
بنا المجال وخرج بنا نطاق البحث الى ما يموت حجم هذه المجلة ويستغرق كتاباً  
باسره ولكن الذي يؤخذ من جملة ما اوردناه انهم قوم امتازوا عنا بشيء  
وامتزنا عنهم باشياء واننا قد جمعنا من شعرهم احسنه ولم يجمعوا من شعرنا  
كذلك وهي ولا شك مزية اللغة العربية التي اختصت بما لم تختص به لغة سواها  
من غزارة مواد اللفظ ووفرة ضروب التعبير واتساع مذاهب البيان حتى لقد  
سماها الافرخ قسمهم «اتم لغة في العالم» وكفى بذلك بياناً لفضلها على سائر  
اللغات ومن ثم بياناً لفضل شعرها على سائر الشعر وكل خلقه بابيها معجبة  
والله اعلم

بسم الله الرحمن الرحيم

١ انظر موسوعات لادوس في كلامه عن اللغة العربية

نماذج رائعة من الأدب السياسي الرفيع

غزالي



الحديث الميسر

مليج

- \* مجموعة مقالات لطف حسين ، في الحرية والديمقراطية وأصول المعارضة السياسية ، تصور كفاح الأمة تحت راية ( الوفد ) ٣٠ - ١٩٣٣ - الجزء ٣,٠٠٠
- \* المستجاد من فعلات الأجواد ، لأبي القاسم علي بن الحسن التنوخي تحقيق المرحوم الشيخ يوسف البستان ٣,٥٠٠
- \* صحف يونابارت في مصر ١٧٩٨ - ١٨٠١ ، جزءان ١٠,٠٠٠
- \* بيتهوفن ، الموسيقار العبقري الأصم [إصلاح الدين البستان ٣,٠٠٠
- \* فاجنر ، اللحن الثائر ٢,٥٠٠
- \* رباعيات الخيام ، ترجمة وديع البستان وتقديم مصطفى لطفى المنفلوطي ٤,٠٠٠
- \* THE RUBAIYAT OF OMAR KHAYAM : E. FITZGERALD ٥,٠٠٠
- \* العملات العربية الموجودة في ( دار الكتب المصرية ) ، لستانلى لين - بول ١٠,٠٠٠
- \* ARABIC COINS : STANLEY LANE - POOLE
- \* الزهاوى وديوانه المفقود ، لخلال ناجى ١,٥٠٠
- \* حصوة في عين فاطمة ، لعبد الوهاب داود ١,٠٠٠
- \* الأغاني والموسيقى الشرقية ، لأحمد منسى ٥٠٠
- \* ١/٢ مليون مثل من أمثال الشرق والغرب ، للشيخ يوسف البستان ٢,٥٠٠
- \* تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية ، لطوبيا العنيسى ١,٧٥٠
- \* العروة الوثقى ، للأفغان ومحمد عبد ٦,٥٠٠
- \* معالم تاريخ السودان وادى النيل ، للشاطر يوصيل عبد الجليل ٥,٠٠٠

خمس دور النشر

تكلفة البريد وقائمة المطبوعات مجانا

الناشر: دار العرب لبستانى

٨٥ عاما في خدمة الكتاب العربى

٢٨ شارع الضجالة - القاهرة ت ٩٠٨٠٢٥

# نصوص

## ت. س. ١٠ إبيوت

### النقدية

١٩٢١	نثر ونظم
١٩٢٧	الأدب والعلم والعقيدة القطعية
١٩٣٠	الشعر والدعاية
١٩٣٥	الدين والأدب
١٩٤٧	في الشعر

#### نثر ونظم (١٩٢١)

نشرت في مجلة Chapbook نشاب بوك ، إبريل ١٩٢١

أو نوع الشيء الذي يجعل به أن يعبر عنه نظماً . بيد أنك إذا قلت بهذا الأمر الأخير ، لاستبعدت قصيدة النثر . وإذا قلت بالأمر الأول ، لانتكون قد قلت غير أن أشياء معينة يمكن أن يقال إما نثراً أو نظماً . نثراً أو نظماً ، أو أن أى شيء يمكن أن يقال إما نثراً أو نظماً . ولست ميالاً إلى أن أعارض أياً من هاتين التابعتين ، بوضعها المذكور ، ولكن لا يلوح أنهما تتطابقاً بين الشعر والنظم ؛ فمن الواضح النثر . لست أفترض تطابقاً بين الشعر والنظم ؛ فمن الواضح أن الشعر الجيد شيء آخر إلى جانب كونه نظماً جيداً . والنظم الجيد قد يكون شعراً قليل الشأن جداً . وإن لأقدر غمماً معنى أن يقول شخص إن قطعاً من سير توماس براون « شعر » ، أو أن « تل كوبر » لدنام ليست شعراً . وأيضاً ، قد تكون الأولى نثراً جيداً ، ومن المؤكد أن الأخيرة نظم جيد . وسير توماس معذور في كتابته نثراً ، وسير جون دنام في كتابته نظماً . إن السيد الدنجن خلق أن يقول إن ثمة نوعين من النثر - نثر قولنير أوجيون من ناحية ، ونثر جاسباردي لانوى أو Suspiria de Profundis من الأعماق - من ناحية أخرى . وربما كان

ليس لدى نظرية أبسطها عن موضوع قصيدة النثر ، ولكني إذ أجد أنى لا أستطيع تقرير موقفى بمجرد إنكار وجود الموضوع ، فقد يغتفر لى أن أشرحه بإفادسة أكثر مما يتطلبه إنكار بسيط . وقد وجدت من الملائم أن أضع ملاحظاتي على شكل فقر لا صلة بينها . إن الوضع الحالى للأدب الإنجليزى هو من الموات إلى الحد الذى لا حاجة بنا معه إلى التقليل من شأن أى بحث فى صور الكلام الماضية أو الممكنة ، والنفع الرئيسى لندوة كاندوة الحالية ليس هو ما تقدمه من شهادة وإنما ما تقوم به من بحث : بحث قد يساعد على تنبيه الأعصاب الذابلة وإطلاق سراح أعضاء كلامنا المصابة بالتهاب المفاصل .

التعريف : لم أر حتى الآن أى تعريف للقصيدة المثورة ، يلوح أنه أكثر من لغو أو تناقض . إن السيد الدنجن ، على سبيل المثال ، قد قدم لى التعريف التالى : « قصيدة النثر هى مضمون شعرى ، معبر عنه فى شكل نثرى » . إن المضمون الشعري لا بد أن يكون إما نوع الشيء المعبر عنه عادة نظماً ،

التي لا تكون فيها حركة توتر وارتماء ، وإنما فقط اقتناص وحلة واحدة من الشعور الخاص . وأغلبنا ميل إلى أن يوافقه : فنحن لا نميل إلى القصائد الطويلة . وهذا التفور راجع جزئياً - على ما اعتقد - إلى ذوق العصر ، الذي سوف يصل جزئياً إلى إساءة استخدام القصيدة الطويلة بوضعها في أيدي أشخاص مبرزين لم يعرفوا كيف يستخدمونها . ما من أحد يرغب في إتفاق بعض الجهد على مسرته خليف أن يشكو من طول الكوميديا الإلهية أو الأوديسة أو حتى الإنيادة . إن أي قصيدة طويلة تشتمل على مواد معينة ذات تشويق زائل ، كعصم مواكب دانتى القدسية ، ولكن هذا لا يضر من القصيدة الطويلة ما كان يجب أن تكتب - أو ، بكلمات أخرى ، أنها كان يجب أن تنشأ على شكل عدد من القصائد القصيرة . إن القصائد التي ذكرتها لتسوي تملك - بدرجات مختلفة - تلك الحركة نحو الحدة ومنها ، التي هي الحياة ذاتها . إن ملتن ووردزورث - من ناحية - يفتقران إلى هذه الوحدة ، ومن ثم يفتقران إلى الحياة . والنقد العام لأغلب القصائد الطويلة في القرن التاسع عشر هو ، ببساطة ، أنها ليست جيدة بما فيه الكفاية .

النظم والنثر مرة أخرى : قد يوحى بأن الشكل الأمثل إنما هو شكل يجمع بين النظم والنثر في موجات شعور حاد أو مرتفع . ومهما يكن من أمر ، فإننا لم نلزم أنفسنا التقرير القائل إن حدة الشعور ينبغي أن يعبر عنها نظماً ، أو إن النظم ينبغي دائماً أن يكون حاداً . فمثل هذا الخليط من النثر والنظم خليق أن يخطيء في حق نوع مختلف من الوحدة . ينبغي أن تكون للعمل الواحد وحدة عروضية ما . وقد يتباين هذا تبايناً واسعاً من حيث الممارسة : فلست أرى سبباً يمنع أن يستخدم عدد كبير متنوع من أشكال النظم داخل حدود قصيدة واحدة ، أو أن ينوع كاتب النثر إيقاعاته إلى غير حد تقريباً ، فهذه مسألة إنما تسويها الحساسة والدوق والعبقرية . يبدو أننا نرى بوضوح كافٍ أن من المسموح به للنثر أن يكون « شاعرياً » ويظهر أننا قد تجاهلنا حق الشعر في أن يكون « نثرياً » . ومن ناحية أخرى ، فإننا إذا اعترفنا بالقصيدة الطويلة ، كان واجباً علينا بالتأكيد أن نسمح بـ « النثر » القصير ( ونحن لا نستطيع في الإنجليزية أن نتحدث على نحو ملائم ، مثلاً نستطيع في الفرنسية ، عن *Proses* جمعاً ) . والنثر القصير هو - فيما اعتقد - ما يفكر فيه أغلب الناس عندما يتحدثون عن « قصائد النثر » ( ولكن القصير ليس - كما هو واضح - سمة كافية ، وإلا كان علينا أن نسمي كتابات مستر بيرسول سميت « قصائد » نثر ) .

معنى آخر لـ « الشاعري » و « النثري » : لم أتحديث إلا عن النظم التي توجد فيه حركة دورية ، إن قليلاً أو كثيراً ، بين الشدة والارتخاء . ولكن ثمة نوعاً آخر من النظم ينتقص منه .

على استعداد لأن يقر - وهو ما يلوح لي محتملاً بدرجة مساوية - أن ثمة نوعين من النظم : فنحن نستطيع أن نقابل بين برودريدن ، وبين بولدير وبوالو . قد يقول - وهو حق - إننا بحاجة إلى مصطلح رابع : إن لدينا مصطلح « نظم » ومصطلح « شعر » ، وليس لدينا سوى مصطلح « نثر » للتعبير عن نقيضها . إن التفرقة بين « النظم » و « النثر » واضحة . والتفرقة بين « الشعر » و « النثر » بالغة الغموض . ولست أريد أن أتشاجر مع المضمون . فأننا أعلم أنها ليست مسألة « موضوع » قدر ما هي مسألة الطريقة التي يعالج بها هذا الموضوع ، بصرف النظر عن التعبير عنه في شكل عروضي .

قيمة النظم والنثر : اعتبر أن من المسلم به أن النثر مسموح له أن يكون - بالقرعة أو بالفعل - وسيطاً في مثل أهمية النظم ، وأن كتابته قد تكبد مثل هذا القدر من المشقة . وأيضاً أن أي استمتاع يمكن نقله بالنظم يمكن أن ينقل بالنثر ، باستثناء متعة الشكل العروضي . وثمة متعة معادلة في حركة أفتن أنواع النثر ، ينفرد بها النثر ، ولا يمكن أن تعوض نظماً . وقد يكون من الملائم - بحسب كل ما استقر عليه رأينا حتى الآن - أن ندعو هذا النثر شعراً ؛ ولكننا إذا أكرهنا أن كل خير النثر شعر ، فإننا لا نكون قد قطعنا شوطاً أبعد . ومازال علينا أن نجد صفتين أو مجموعتين من الصفات ، وأن نقسم خير الأدب - نظماً ونثراً - إلى جزئين ، يمثلان هاتين الصفتين . ومستوعب كل مجموعة من الأعمال الأدبية النظم والنثر على السواء .

الحلقة : تعتبر هذه ، ضمناً أو صراحة ، خاصة للشعر ، وليس للنثر . ولا ينبغي أن يخلط بينها وبين التركيز ، الذي هو تقرير الكثير أو إضماره ، من حيث نسبته للحيز المشغول ، أو الطول ، وهو مسألة مختلفة عن كلا الأمرين . إن الشعور الذي توصله قطعة نثر طويلة قد يكون أشد حدة من ذلك الذي توصله قصيدة قصيرة . فدفاع نيومان هو - على ذلك - أكثر حدة من قصيدة لاناكريون ، بيد أن هذه الحلقة الشعرية لا يمكن استخلاصها من قطع مختارة . ولابد لك من أن تقرأ الكتاب بأكمله لكي تحصل عليها . ولست أريد أن أنكر على تاريخ جيون صفة الحلقة ، بيد أنها حدة تتراكم ببطء ، وقد تطلب توصيلها سبعة أجزاء .

الطول : على حين أن الفقرة السابقة قد أومات إلى ما اعتقد أنه محقق سليم ومفيد ، فإنها قد دنت أيضاً من التلاعب بالمصطلح . ما من عمل طويل يستطيع أن يحافظ على التوتر العالي نفسه طوال الوقت . ورغم أن تاريخ جيون أو دفاع نيومان يخلقان وراءهما شعوراً حاداً واحداً ، فإن في تقدمها حركة توتر وارتماء . ويفضي بنا هذا إلى قانون يو : إنه ما من قصيدة يجب أن تزيد على مائة بيت . إن يو يتطلب القصيدة الساكنة ؛ تلك

الإنجليزية عدداً من الكتاب - ملتن وتسون وسيرتوماس براون وغيرهم - يبدو أن أسلوبهم ، البعيد عن « الاحتفاظ » بالمضمون ، يعيش ويُغوى منفصلاً عن المضمون . وهو « أسلوب » بهذا المعنى المحدود : إنه ليس إدماجاً لأي شخصية شائعة . إنه نوع الأسلوب الذي هو إغراء خطر لأي دارس نواق إلى أن يكتب إنجليزية جيدة . وهو لغة منسلخة عن الأشياء ، ذات وجود مستقل . وما لم يكن ملتن وتسون هما مؤلفي أكثر ضروب النظم « شاعرية » في الإنجليزية ، فكيف يمكننا أن نقول إن نثر سيرتوماس براون هو أكثر ضروب النثر « شاعرية » ؟ .

والنتيجة هي أننا لسنا خليفين أن نجد قصيدة النثر في « القطعة اللاحقة للنظر » : إن لونسليوت أندروز - على ما ظن - كاتب للنثر عظيم ، ولكنك لا تستطيع حقيقة أن تصل إلى الشعر في نثره ، إلا إذا كنت ترغب في أن تقرأ واحدة على الأقل من مواعظه كاملة . إن أسلوبه يحفظ المضمون - أجل - ولكنك لا تستطيع أن تصل إلى متعة الأسلوب إلا إذا اهتممت بشيء أكثر من الكلمات . ودن أيضاً كاتب للنثر عظيم ، ولكن حتى القطع التي اختارها مستر بيرسول سميث عن حصافة تظل مجرد مختارات . فليست هناك قضية فصل خطئة عن زُوان ، والتعقيب عن جواهر في الطين . فلانما هي « عينة » ذوق .

ولئن كان هناك شيء اسمه قصيدة النثر ، فإنه ليس شعر جمال لفظي فحسب . من المحتمل ألا يكون « الجمال اللفظي » في الأدب جمال صوت خالص قط ، وإن لأشك فيها إذا كان هناك جمال صوت خالص . إن ما يحاول باتر أن يفعله في النثر يشبه كثيراً ما يفعله سوبرن كثيرًا نظماً : أن يثير إعجاب يعوزه التحديد ، يعتمد على التداخبات الأدبية قدر اعتماده على جمال الإيقاع . « هذه هي الرأس التي جاءت إليها كل نهايات العالم ، وفي الجفون ضئ قليل » . قارن هذه القطعة بأكملها عن الجيوكوندا بالإصحاح الأخير من سفر الجامعة ، وانظر إلى الفرق بين الإيجائية المباشرة عن طريق الإشارة المبسطة ، والإيجائية المبهرجة لتداعيات أدبية غامضة . إن في كتاب تورجنيف « صور من حياة صياد » ، حتى في ترجمته ، من كواب الشعر أكثر مما في كل عمل سيرتوماس براون أو ولتر باتر .

دي كونسى ويو : ها هنا كاتبان للنثر ، يلوح في أنهما جديران بامتياز بالغ الاختلاف . لقد كانا ، كلاهما ، رجلين ذوى قوة عقلية بالغة العظمة ، وذكاء أعظم كثيراً من براون أو باتر أو حتى رسكن . إن ما هو مرموق فيها هو مدامها : أو ، بكلمات أخرى ، شجاعتهما وروح مغامرتها في تناول أى شيء يتعين التعبير عنه . إن الاختلاف بين « فيوجو حلم » لدى كونسى و« دفن جرة رماة » لبراون ، هو أن دي كونسى يرمى إلى التعبير عن مضمون على بعض الحدة ، ولا تلهي إيجائية لفظية .

فهل « أشالوم وأختوتول » و« رسالة إلى أرشوت » شعر ؟ إنها أدب عظيم . ولست أستطيع أن أرى أن من المهم كثيراً دعوتها شعراً أو نثراً . وعلى أية حال ، فإنها تؤيدان شيئاً يؤديه الشعر العظيم : إنها تقتنصان وتضعان في الأدب وجدانا : نستطيع أن نقول في حالة دريدن إنه انفعال الأزداء ، وفي حالة بوب انفعال الكرواحية أو الضغينة . وفي هذا النوع من النظم أيضاً ، ثمة حركة بين حدة أكبر وأقل .

أحد أنواع النثر « الشاعري » : إن عدداً من الأعمال الثرية ، وبخاصة كثير من أعمال القرن السابع عشر ، يتحدث عنها على أنها « شاعرية » . وعلى وجه التحديد كتابات سيرتوماس براون وجيرمي تيلور . ونحن نوافق على تأكيد ريمى دى جورمون أن الأسلوب هو وحده ما يحفظ الأدب ، ولكننا ينبغي أن نؤكد « الاحتفاظ » ونسال ما الذى يحفظ به . ربما يكون تمجيز ما هو ضيق في الذوق هو الذى جعلني دائماً اعتبر هذين الكاتبين ذوى عقل مفترق إلى الامتياز ، بمعنى من أى استمتاع حاد بأسلوبهما . إنى أجدتهما متشبعين ، ومفترقين - على وجه الدقة - إلى تلك الحدة التي ترفع تاريخ شكوك نيومان الدينية إلى أعلى درجة من الأهمية ، حتى بالنسبة للفقاري الغربي في غير ذلك . ولكن فلنفتحص قطعة من أحد هؤلاء الكتاب ، احتفل بها - عن عدل - على أنها قطعة من النثر الشاعري :

« والآن مادامت هذه العظام الميتة قد عاشت بالفعل بعد عظام متوشالح الحية ، وفي فناء تحت الأرض ، وحيطان نحيلة من الطين ، وقد بليت كل المبانى القوية والفسيحة من فوقها ، واستراحت في هدوء تحت بطول وأصوات وطُء فتوح ثلاثة : فأى أمير يمكن أن يعد بقاياها diuturnity كهذه ، أو لاقول عن طيب خاطر :

*Sic ego componi versusin ossa velim* . إن الزمن ، الذى يجعل القديم قديماً ، ويجيد من إحالة كل شيء إلى تراب ، قد أبقي على هذه الآثار الثانوية » .

إنى اعترف بجمال الإيقاع ، وتوفيق العبارة ورينها اللاتيني ، وأجد صعوبة في تبرير تأكيدي أن قوام هذه القطعة ليس سوى حفة تراب ، وأنه ليس هناك - من ثم - أسلوب عظيم حقيقة . وحتى لو كانت « شعراً » ، فإنها ليست شعراً عظيماً كتلك الأشياء التابوتية التي من نوع مشهد حفار القبور في هملت (وهو نثر إلى جانب ذلك) أو بعض قصائد لدن ، أو جناز الأسقف كنج على زوجته المتوفاة . أعتقد أن في كل من هذه الأعمال انفعالا إنسانياً مركزاً ومبشياً ، وأنه ليس في نثر سيرتوماس براون سوى عظيمة شائعة مزينة بلغة مترددة الأصدا .

إن علينا أن نواجه الحقيقة المحيرة المتمثلة في أن في الأدب

فناً، كما أن كتابة النظم يمكن أن تكون فناً، فإنه لا يلوح أننا نطلب أى إقرار آخر. إن النظم، فى أى من النظم المعروفة للثقافات الأوربية وغيرها، يجلب شيئاً ليس حاضراً فى النثر، لأنه - من أى وجهة نظر غير وجهة نظر الفن - فضول وخضوع مؤكد للرغبة فى «اللعب». بيد أننا ينبغي أن نتذكر، من ناحية أن النظم يتناضل دائماً - على حين يظل نظماً - لكي يأخذ لنفسه مزيداً ومزيداً مما هو نثر، وأن يأخذ مزيداً من الحياة، ويحيله إلى «لعب». ونحن ننظر إلى جهد المارميه فى اللغة الفرنسية، من هذه الزاوية، فإنه يغدو شيئاً بالغ الأهمية. إن كل معركة خاضها مع تركيب الجمل تمثل جهداً لإحالة الرصاص إلى ذهب، واللغة المألوفة إلى شعر. وإن الفشل الحقيقى لمعظم النظم المعاصر إنما هو فشل فى ضم أى شئ جديد من الحياة إلى الفن - ومن ناحية أخرى، فإن النثر - إذ لا يقطعه حاجز النظم الذى ينبغي توكيده والإقلال منه فى آن واحد - يستطيع أن يحول الحياة بطريقته الخاصة، وذلك بأن يرفعها إلى وضع «اللعب»، وذلك - على وجه الدقة - لأنه ليس نظماً.

وإنما يحدث التدهور الحقيقى فى الأدب عندما يكف النظم والنثر، كليهما، عن مجهودهما. إن النزعة إلى استخدام البحر الإسكندرى المكون من اثني عشر مقطعاً - أو على نحو أصدق: الجورجيه - تبرز عندما يغدو النظم لغة، وبمجموعة مشاعر، وأسلوباً بعيداً عن الحياة تماماً، وعندما يغدو النثر مجرد أداة عملية. وقد تؤدي محاولة نقل الحركة إلى هذا الوضع الذى لا حياة فيه إلى نوع الكتابة المتداول الآن فى أمريكا: نظم هو ببساطة نثرى، ونثر هو ببساطة صناعى، ثم نظم يحاكي صناعية النثر الصناعى.

نتيجة عملية: يجب أن نكون متساعين جداً مع أى محاولة فى النظم يلوح أنها تتخطى حدود النثر، أو مع أى محاولة فى النثر يلوح أنها تتجاهد لبلوغ وضع «الشعر». وليس هناك ما يبرر قصر النثر على أى من الأشكال المعترف بها: الرواية أو المقالة أو غير ذلك مما يوجد فى الإنجليزية. لقد سمعت «بولسيز» السيد جيمز جويس تدان على أساس أنها «شعر»، ومن ثم كان يجب أن تكتب نظماً، على حين أنها تلوح إلى أكثر تطورات النثر التى جرت فى هذا الجيل حيوية. إنما أرغب فقط فى اتخاذ احتياطات النظر إلى موانيزات النثر، إلى بطول ثلاثة فصول وأصوات وطئها، وإلى المصارع المعادلة والقوية القصيدة، بعين شاكّة محققة، والتحقق مما يلى: أى جزء، صلب وصادق، من الحياة قد وثبت عليه، ورفعته إلى منزلة الشعر.

لقد قال للألم: «لئن قدم لك، كموسيقار، وكقائد فرقة موسيقية قوية، هذا الخيط - أقام الملك بلتازار وليمة كبرى لألف من رجاله السادة» أو هكذا: «وذاذ يوم معين، وقف ماركوس شيشرون، وبخطبة معدة شكر كايوس قيصر لأن كوتتوس ليجاريوس صفح، وماركوس مارسولوس أصبلح - من المؤكد أنه لن ينكر أحد أن البساطة فى مثل هذه الحالة، وإن لم تكن غائبة على نحو مشرور، بمعنى سلبى - يجب أن تقف منفصلة، باعتبارها غير كافية، كلية، للجانب الإيجابى».

الصورة: ولكن المدى الواسع للموضوع والمعالجة عند يوى كونسى يجعل من الصعب إقامة خط فاصل بين ما هو نثر فى كتاباتها وما هو «قصيدة نثر». وأظن أن «جرائم قتل فى شارع مورج» خليفة أن تدعى «ثرا»، و«ظل» شعراً منشوراً، و«الموعد» (لنورجنيف) ربما كانت شيئاً واقعاً بين الاثنين. ويوحى هذا بشك مؤده أن التفرقة بين النثر والشعر، وهى التى يقوم عليها مصطلح «قصيدة نثر»، يجتهد أن تكون هى التأكيد القديم أن الشعر لغة الوجدان والخيال - متوسلاً بالصورة العينية - وأن النثر لغة الفكر والاستنتاج متوسلاً بالحجة والتعريف والاستدلال واستخدام المصطلحات التجريدية.

المنطق والخيال: ومهما يكن من أمر، فإن من المتعذر إقامة أى خط فاصل بين التفكير والشعور، أو بين تلك الأعمال التى يكون هدفها الأساسى تأثيرها هو المتعة الجمالية، وتلك التى تمنح متعة جمالية فى توليدها أثراً آخر. وكثيراً ما يقال إن عمل الشعر إنما يتحقق باستخدام الصور، ويتتابع تراكمى للصور، حيث يندمج كل منها فى تاليه، أو بالجمع السريع غير المتوقع بين صور لا صلة بينها فى الظاهر، وإنما يقرض العلاقة بينها عقل صاحبها. ويلوح أن هذا حق، ولكنه لا يستتبع أن ثمة ملكتين متميزتين، إحداهما للمخيل والأخرى للعقل، إحداهما للشعر والأخرى للنثر، أو أن «الشعور» فى العمل الفنى تتناج أقل عقلية من «الفكر».

إن محاولة إقامة نظرية بالمصطلحات التى استخدمتها خليفة أن تكون بيتاً باطلاً من قش. وليست ملاحظاتى صحيحة، إن كانت صحيحة، إلا بقدر ما تهدم تمييزات زائفة. إلى أعترض على مصطلح «قصيدة النثر» لأنه يلوح متضمناً تفرقة حادة بين «الشعر» و«النثر» لا أقرها. ولئن لم يكن يضممر هذه التفرقة، فإنه يكون عقياً بلا معنى، لأنه لا معنى للجمع بين أمور لا يمكن التمييز بينها. وإذا كانت كتابة النثر يمكن أن تكون

## الأدب والعلم والعقيدة القطعية (١٩٢٧)

نشرت بمجلة The Dial (الزئولة) مارس ١٩٢٧  
W. W. Norton and Company الناشر

قصيدة ، ويرسم معالم نظرية في القيمة . وعرضا يشتمل على كثير من الملاحظات العادلة عن الفرق بين الشعر الصادق والشعر الزائف . ليس يوسع المرء أن يزدرد كل هذه المسكرات المركزة في ست وتسعين صفحة من القطع الصغير دون أن يعتريه دوار لوقت قصير .

إن أهمية السيد رتشاردز - وقد ذهب إلى أنه مهم بالتأكيد - لا تكمن في حلولة ، وإنما في إدراكه للمشكلات . ثمة تفاوت معين بين حجم مشكلاته وحجم حلولة . وهذا طبيعي : فعندما يدرك المرء مشكلة كبرى ، يكون في حجم رؤيته لها . بيد أنه عندما يقدم المرء حلا ، فإنه يكون في حجم التدريب الذي تلقاه . ثمة شيء ملهوى إلى حد ما في الطريقة التي يستطيع بها السيد رتشاردز أن يسأل سؤالاً غير قابل لأن يجاب عنه لم يسأله أحد قط من قبله ، وأن يجيب عنه بصوت أت عن مبعده من معمل لعلم النفس ، يقع في كمبريدج . إن بعض معتقدهات يلوح أنها يضرب بعضها بعضاً . يقول في ص ٢٢ : «إن أفكارنا خدم لاهتماماتنا» . إنه عالم النفس المعصرى يتحدث . بيد أننا إذ نستمر في القراءة ، نجد أفكارنا وقد تبين أنها خدم بالغو الغزال بالتاكيد ، لأنه نعتق أنه من مصلحتنا (ونحن نسأل ما مصلحتنا؟) أن ننتق نوعاً من الاعتقاد ، أى اعتقاداً في قيم موضوعية تابعة من الواقع الموضوعي . للمرء أن يتوقع من السيد رتشاردز أن يعتنق رأياً - وهو جزئياً يعتنقه - مؤداه أن «العلم» هو ، بصورة كاملة ، معرفة بالطريقة التي تعمل بها الأشياء ، وأنه لا يجتنب بشيء علمه على نهاية المطاف . يقول (ص ٦٣) : «لا يستطيع العلم أن يجتنب بشيء عن طبيعة الأشياء بأى معنى نهائى» . وفي تلك الحالة ننتظر من العلم أن يترك «طبيعة» الأشياء ، بمعناها النهائى وحدها ، وأن يدع لنا الحرية أن «نعتقد» ، بالمعنى النهائى ، فى أى شيء نغفل إليه . ومع ذلك فإن العلم يتدخل فعلاً فى «النهائى» ، وإلا ما تعين على السيد رتشاردز أن يكتب هذا الكتاب . لأن رايه - على وجه الدقة - هو أن العلم (وإن يكن محدوداً) قد سحى النظرة الدينية أو الطقسية أو السحرية إلى الطبيعة ، وهى النظرة التي ظل الشعراء تأخذها ويعتمد عليها . وأظن أنه يستعين على السيد رتشاردز أن يعيد تدبر هذه المسألة . وليس الاعتراض تافهاً ونزقاً على النحو الذى يبدو عليه . ولو كان المرء سيدرس فلسفياً طبيعة الاعتقاد ، فإن كونه

العلم والشعر . تأليف أ.أ. رتشاردز Richards ٩٦ صفحة .

التنيد أ.أ. رتشاردز عالم نفساني ودارس للأدب فى آن واحد . وهو ليس عالماً نفسانياً أثر أن يمارس مؤهلاته على حساب الأدب ، ولا هو رجل أدب اشتغل بعلم النفس على سبيل الهواية . فللمرء أن يتوقع ، فى عصرنا ، أن يقع على أفراد كثيرين من نوعه . ولكن الملكة المزدوجة ، وهى أندر من التدريب المزدوج ، قلما تعطى لأحد . والسيد رتشاردز يكاد يكون وحيداً . إن «أسس علم الجمال» ومعنى المعنى» (وهى أعمال ألفها بالاشتراك مع غيره) كتب من المحقق أنه سيزداد حظها من الأهمية والتقدير . وأول كتاب أمصيل له كلية هو «أصول النقد الأدبى» ويعد من علامات الطريق ، وإن لم يكن مرضياً تماماً . لقد كانت لدى السيد رتشاردز أشياء صعبة يقولها ، ولم يتمكن تماماً من فن قولها ، ومن المحقق أن ما قاله هناك بشديد عسر ، سيتمكن من أن يقوله على نحو أفضل . والكتيب الحالى يمثل تقدماً متميزاً فى قدرة السيد رتشاردز على التعبير والترتيب . إنه تمتع جدا لدى القراءة ، ولكنه أيضاً كتاب يجعل بكل مهتم بالشعر أن يقرأه .

وليس الكتاب ملحوظاً لأنه يقدم الإجابة عن أى أسئلة . فالأسئلة من النوع الذى يثيره السيد رتشاردز لا يجاب عنها عادة . وعادة لا تعدو أن يخلفها غيرها . ولكن سوف ينقض زمن طويل قبل أن يعفى الزمن على أسئلة السيد رتشاردز : والحق أن للسيد رتشاردز ملكة فريدة فى استباق الأسئلة التى ستطرحها الأجيال التالية على نفسها . والسؤال الذى يسأله هنا إنما هو سؤال على أعظم قدر من الخطر . وإدراك هذا ونسائل متصلة به يكاد يعنى ألا يتمكن المرء ، من الآن فصاعداً ، من أن يثبت ذهنه على أى مسائل غيرها . أما ما هذه المسائل على وجه الدقة ، فأمر سوف يسبب لنا شرحه بعض الجهد . إن هذا الكتاب المكون من ست وتسعين صفحة من القطع الصغير هو - فى المحل الأول - بحث فى جانب جديد ، لم يستكشف ، من نظرية المعرفة : فى العلاقة بين الصديق والاعتقاد ، بين الموافقة العقلية والوجدانية . إنه مقالة فى أجرومية الاعتقاد ، وأول تلميح التقي به إلى أن ثمة مشكلة أنماط مختلفة من الاعتقاد . وهو يحس المشكلة الهائلة : مشكلة علاقة الاعتقاد بالطقس ، ويرسم صورة تخطيطية لما يجرى فى العقل أثناء عملية تذوق



السيد رسل على الاعتقاد - داخل حدود . لم يكن القديس أوغسطين يعتقد في أشياء أكثر منه . يعتقد السيد رسل أنه عندما يموت فستعفن ، ولا أستطيع أن أعتقد هذه العقيدة في أي معتقد . ومع ذلك لا أستطيع أن أعتقد - وهذه هي النقطة الرئيسية - أني ، بأكثر من السيد رسل أو غيره من الأخوة الأسرع تصديقا ، استمر في العيش لحظة واحدة دون اعتقاد في أي شيء سوى «كيف» العلم .

ويلوح لي أن مسر رتشاردز ضحية شكيتته الخاصة ، أولا في إصراره على علاقة الشعر بالاعتقاد في الماضي ، وثانيا في اعتقاده أن الشعر سيبين عليه أن يتحول دون أي اعتقاد في المستقبل . وهو يقر بأنه «حتى أكثر إجاباتنا أهمية ، يمكن أن يستثار وسيبقى دون دخول أي اعتقاد على الإطلاق» (ص ٧٢) . ويمضي قائلا إننا لسنا بحاجة إلى معتقدات ، ومن المؤكد أنه لا يجب أن تكون لدينا أي معتقدات ، إذا أردنا أن نقرأ مسرحية «الملك لير» . إن مسرحية «الملك لير» ، في نهاية المطاف ، استثناء هائل ، ولكن هذا التقرير مدعاة للشك جدا . لست أدري ما إذا كان السيد رتشاردز قد قصد أن يضمن أن شكسبير لابد أنه لم تكن لديه أي معتقدات وهو يكتبها ، ولكني - لعمري - لا أستطيع أن أرى أن ما احتاج إليه من اعتقاد عند قراءة «الفردوس المفقود» أكبر مما تحتاج إليه مسرحية «الملك لير» . ولئن كان إسلام المرء ذاته للأعمال الفنية يولد معتقدات ، فلن خالق أن أقول إن كنت أكثر ميلا إلى اعتقاد من نوع ما بعد قراءة مسرحية شكسبير من بعد قصيدة ملتون . تمتيت - على أية حال - لو أورد السيد رتشاردز مثلا لمعمل فني ما كان ليتمكن أن ينتج دون اعتقاد . وطوال هذا الفصل (الشعر والمعتقدات) ويلوح لي أن السيد رتشاردز يستخدم كلمة «اعتقاد» على نحو غائم جدا ، ملمحا عادة إلى الاعتقاد الديني ، برغم أني لا أدري سببا لانتصاره على ذلك . لست أظن أنه يتخيل أن هوميروس كان يعتقد في «تاريخية» كل المرح الخيالية للفريق الأولي ، وليس يمكن لإيراد أوفيد - الأقرب إلى التخصص في نواذر الآلهة - كمثال للنزعة الجفرية عند الرومان . ومن بين الشعراء الرومان كان أكثرهم حظا من «المعتقد» (على ما أجزم أن أقول) هو لوكريتيوس ، الذي كانت معتقداته من نوع علمي على وجه الدقة ، والذي كان اعتقاده في فيثوس خفغا جدا بالتأكيد . بيد أننا حتى لو تناولنا الشاعر الذي قد يلوح أنسب الشعراء لغرض السيد رتشاردز : دانتي ، فأني حق لدينا أن نؤكد ما كان دانتي يعتقد فعلا ، أو كيف كان يعتقد ؟ أكان يعتقد في «الخلاصة» Summa على نحو ما كان القديس توما يعتقد فيها ؟ بل أكان القديس توما يعتقد فيها على نحو ما يفعل مسيو مارتينان ؟ ولأي مدى قد اعتمد دانتي على «النظرة السحرية إلى الطبيعة» ؟

علما يعادل خطر كونه لاهوتياً . بل إن العالم في عصرنا - على نحو أكبر مما هو الشأن مع اللاهوت - خالق أن يكون متحيزا فيها ينحس طبيعة الصدق . إن السيد رتشاردز مبال إلى أن يطرح سؤالاً فوق العلمي ، وأن يقدم عنه إجابة لا تعدو أن تكون علمية .

والسيد رتشاردز - في نظريته في القيمة - يطرح السؤال فوق العلمي ، ولا يعدو أن يقدم عنه إجابة علمية . ويلوح أن نظريته في القيمة هي ذات النظرية التي قدمها في «أصول النقد الأدبي» . إن القيمة تنظم (ص ٣٨) : «لأنه إذا كان العقل نسفا من الاهتمامات ، وإذا كانت الخبرة هي عملها (ما معنى «عملها» ؟) ، لكانت قيمة أي خبرة مسألة الدرجة التي يصل بها العقل ، خلال هذه الخبرة ، إلى توازن كامل» . إن «الاهتمامات» ، عند السيد رتشاردز ، تنجح إلى أن تكون وحدات ذرية . واختلاف القوة بين الاهتمامات ينجح إلى أن يكون كميا فحسب . وعلى ذلك فإن الاختلاف بين الخير والشر لا يعود سوى «الاختلاف بين تنظيم حر وآخر مبدد» . فالخير هو الفاعلية ، ونظام Romeo Steel Cabinet عقل يعمل على نحو مثالي . وآخر حياة (ص ٤٢) - «صديقنا» (الذي تنتمي له الخير) إنها هي حياة «ينغمس فيها أكبر قدر ممكن من نفسه (واكب قدر ممكن من دوافعه)» . لقد كان بوسع القديس فرنسيس (إذا اخترنا شخصية ماثلة في أمين الجمهور ، في الوقت الحاضر) أن يختار حياة ينغمس فيها قدر أكبر من دوافعه ، عما هو الشأن مع الحياة التي اختارها . وكان بوسعه أن يختار حياة يمكن أن يدرج فيها دافعه إلى الثياب الرائعة (وإن لم يكن هذا في ذاته بالدافع السيء) . فالهدف هو تجنب «الصراع» وبلوغ «التوازن» . ولدى البوذيين اسم مختلف يطلقونه على «التوازن» .

ولست من البساطة بحيث أؤكد أن نظرية السيد رتشاردز زائفة . من المحتمل أن تكون صادقة تماما . ومع ذلك فهي لا تعدو أن تكون وجهاً واحداً . إنها نظرية سيكولوجية في القيمة ، بيد أنه ينبغي أن تكون لدينا أيضا نظرية خلقية في القيمة . والأمران لا يتماشيان ، ولكن كليهما يجب أن يعتق ، وتلك هي المشكلة على وجه الدقة . لئن كنت أعتقد - كما أعتقد - أن الميزة الكبرى للإنسان هي أن يمجّد الرب ويستمتع به إلى الأبد ، فإن نظرية السيد رتشاردز لا تكون كافية : ويميز هي أني أستطيع أن أعتقد في نظريتي ونظيرتي أيضا ، على حين أنه محذور بنظريتي . والحق أن ملكة الاعتقاد عند مسر رتشاردز تمناني - كما هو الشأن مع أغلب العلماء - من ممارسة متخصصة أكثر مما ينبغي . فأحد الأعضاء ملء بالعضلات ، وعضو آخر مشلول تماما . وعندما أطالع كتيب السيد رسل المسمى «ما أعتقد» ، تدهشني قدرة

بين شعر الماضي كله ، وشعر المستقبل كله ، فلست أظنه عفا في استثنائه بعض قصائد ، كـمسرحية «الملك لير» . ولئن كان مصيبا ، فإن في هذه الحالة لا أظن أن فرص المستقبل مشرقة على النحو الذي يأمل فيه : يقول : «إن الشعر قادر على إنقاذنا» . وهذا أشبه بالقول : إن ورق الخائط سينقذنا عندما تكون الحيطان قد تداعت . إنها نسخة منقحة من «الأدب والدوجاه» .

إن الغلطة الأساسية في الكتاب هي أنه أصغر من اللازم ، بينا الموضوع هائل . ففي الصفحات الست والتسعين ، يغطي السيد رتشاردز أرضا فسيحة ، إلى الحد الذي تعين على معه أن أترك بعضا من أكثر دعاويه تشويقا ، وكل نقده النافذ ذي القيمة للشعر المعاصر ، دون مس . لقد اتعبنا وفتنا ، وإنا نتطلب منه كتابا أكبر .

وما يؤسف له - بهذه المناسبة - أن البيت السابع من سوناتة ووردزورث (ص ١٩) ، التي يمثل بها السيد رتشاردز نظريته في عملية تذوق الشعر ، قد طبع ناقصا مقطعا (بدلا من ١٥ اقرا unto) .

### الشعر والدعاية (١٩٣٠)

نشرت في مجلة The Bookman LXX ، ٦ فبراير ١٩٣٠ ص ٥٩٥-٦٠٢ . أعيد طبعها في كتاب «الرأي الآخر في أمريكا» ، تحرير مورتون داون زابل ، ج١ ، هاربر ، نيويورك ، ١٩٦٢ .

بهذا ينتهي كلام الأستاذ هويتيد . والأول فلا بد لي من أن أصر بوضوح ، بادئ ذي بدء ، على أن ما أنا مُزْمَعُ قوله لا صلة له بهذا الكتاب ككل ، ولا بنظرية السيد هويتيد ككل ، فأنا لا أقيم هنا أو أحكم على نظريته أو منهجه أو نتائجه . وإنما أنا معنى فقط بهذا الفصل الواحد المسمى «الرجع الرومانسي» . ومعنى فقط بهذه القطعة الواحدة في ذلك الفصل . وعلى ذلك فإن معنى فقط بمسألتين محددين : أيمن إيراد الشعر لإثبات أي شيء ؟ وإلى أي مدى يمكن إيرادها لتعطي أي شيء ؟

يلوح لي أن السيد هويتيد يدعو هنا شلي ووردزورث لإثبات شيء متصل بما يدعوهم «فلسفة للطبيعة» ، أو هذا هو ما يلوح لي معنى كلماته ، وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن « ، وحتى إذا لم يكن الكاتب يعني ذلك ، فهو على الأقل ، لابد أن يكون الكثير من قرائه قد ظنوا أنه يعني .

وعندما يستخدم عالم وفيلسوف على مثل هذا القدر من التبريز الشعر على هذا النحو ، فسيتابه أناس كثيرون معتقدين أن أي شخص يفهم المنطق الرمزي لابد يقينا أن يفهم أي شيء في مثل بساطة الشعر . ومن المحقق أنه ينبغي على القول بأن السيد

إن المشكلة بأكملها تدور حول مسألة ما إذا كان يمكن الإبقاء على القيم الوجدانية في كون علمي . إن السيد رتشاردز يعي جيدا - كما أعلم من معادئات معه ، ولست أعرف من هو أكثر منه وعيا بذلك - أن الانفعالات والمواقف تظهر وتختفي في مجرى التاريخ الإنساني ، وبسرعة أيضا ، وأن عواطف معينة من أواخر العصور الوسطى - يخلق بنا أن نساعد باستشعارها لو استطعنا - قد اختفت على نحو كامل ، كاستمرار صنع الزجاج الملون ، أو عمل الميناء البيزنطية . ويبدو أن من الممكن تماما - كما يوحي السيد رتشاردز - أن تكون الزيادة المستقبلية في المعرفة العلمية مصحوبة بتدهور مطرد في «الروحانية» (وهذه الكلمة من استخدامي ، وليست من السيد رتشاردز) . يظن السيد رتشاردز أن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يتقذنا من «العماء العقل» هو الشعر ، شعر مستقبل متسلسل عن كل اعتقاد . أما ما سيكون عليه هذا الشعر ، فذاك لا أستطيع له تصورا ، ولو كان وصفه لـ «شعر الاعتقاد» أوضح ، لكنت لدينا فكرة أوضح عما يعنيه بشعر عدم الاعتقاد . ولئن كان ثمة تفرقة من النوع الذي يقيمه

إن النص الذي تقوم عليه هذه المقالة مأخوذ من كتاب هويتيد «العلم والعالم الحديث» ص ١٢٧ :

«إن أدب القرن التاسع عشر ، وخاصة أدبه الشعري في إنجلترا ، شاهد على التنافر بين الحدوس الجمالية للنوع الإنساني وآلية العلم . إن شلي يضع أمامنا ، على نحو حي ، روغان موضوعات الحس الأبدية إذ تطارد التغير الذي يصيب بعدواه ما تحتها من كائنات عضوية . ووردزورث هو شاعر الطبيعة باعتبارها ميدان الباقيات الدائمة التي تحمل ، في ذاتها ، رسالة عظيمة الدلالة ، والموضوعات الأبدية أيضا ماثلة أمامه :

«التور الذي لم يكن قط ، لا على البر ولا على البحر» .

وإن كلا من شلي ووردزورث ليشهد على نحو مؤكد بأن الطبيعة لا يمكن أن تنفصل عن قيمتها الجمالية ، وأن هذه القيم تنبع من تراكم الحضور المتأمل للكل ، بمعنى من المعاني ، في أجزائه المتعددة ، وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعني على الأقل بهذه الأفكار الست : التغير ، القيمة ، الموضوعات الأبدية ، البقاء ، الكائن العضوي ، التحلل» .

الأخير لا يعدو، بمعناه الدقيق، أن يكون بنية النظرية الفيزيائية قبل أينشتاين وقبل رذرفورد، وقد رفضها علماء الطبيعة، إن قليلا أو كثيرا، على أساس أنها لا تفسر كل الوقائع - وليس على الأساس المشكوك فيه والمقاتل بأنها تشرح الحدوس الشعرية. إن آلية العلم ليست مرادفة لفلسفة قائمة على ذلك العلم، تؤكد أن علم الطبيعة يستطيع أن يفسر الكون بأكمله، وأن ما لا سبيل لتفسيره على هذا النحو غير جدير بالاهتمام. ولكن أبعد نفسى، على أية حال، في موقف غريب يلزمى بالدفاع عن «آلية العلم» الذى ليس صديقا لى، في مواجهة عالم مبرز.

أتراه ينبغي علينا أن نفترض أن الفلسفة الآلية معادية أساسا لحدوس النوع الإنسان الجمالية؟ من المحقق أن هذا الرأى باعث على الدهشة، حيث إن بعض أعمال الفن الأبدى تلوح قائمة عليها. ففلسفة روايات توماس هاردى، كما نجد لها، تلوح قائمة على آلية العلم. وإلى إلخاها فلسفة باللغة السوء بالتأكيد، وأظن أن عمل هاردى كان خليقا بأن يحى أفضل، لو أنه كان يعتقد فلسفة أفضل، أو لا يعتقد أى فلسفة آليّة، ولكن ها هي ذى المسألة: ألم يستغل الجبرية في استخلاص قيمه الجمالية من تأمل عالم لا تهم فيه القيم الجمالية؟ وثمة شاعر أهم من هاردى هولوكريتيوس. فنحن لا نستطيع أن ننكر «الحدوس الجمالية» على لوكريتيوس. لقد كان عالمه آليا بما فيه الكفاية، إن أردنا الحق. ولأنه كان كذلك، حصل منه لوكريتيوس على القيم الانفعالية المحددة التى حصل عليها. وعلى ذلك فقد يكون لنا أن نفر بأن ثمة تنافرا بين آلية العلم وبعض الحدوس الجمالية، غير أنه يتعين علينا في هذه الحالة أن نقول إن كل فلسفة تتنافر مع بعض الحدوس. إن فلسفة الأستاذ إدنجتون الجديدة، على سبيل المثال، تتنافر مع بعض حدوس جميع المسيحيين، خلا أعضاء جمعية الأصدقاء. وفلسفة دانتي ليست بالأرض المثلث التى تبني منها حدوس وردزورث.

وحق الآن لم أنقش مصطلح «الحدوس الجمالية» غير أن هذا المصطلح مخوف بالإبهام والغموض. وأظن أن السيد هويتهد يعنى به تلك الحدوس الشائعة، إن قليلا أو كثيرا، بين النوع الإنسانى، والتى يكون الفنان أرفع متعلق لها، ويبدو أنها لا تكون أمامه مادة لفن عظيم. غير أنه مهما يكن من شأن تحريفنا للمصطلح، فإن ثمة هوة - وأظنها هوة لا سبيل لاجتيازها - بين حدوس الشعراء، من حيث هي كذلك، وأى فلسفة محددة، أوحى إلى اتجاه فلسفى، أكثر من سواء. من المحقق أن وجود الفن يتضمن واقعية القيم، ولكن ذلك لا يفضى بنا إلى أى مكان، ومن المحقق أنه لا يومىء إلى أى نظرية فلسفية في القيمة.

ولئن ظلمت أفضص كل جملة، فسيدب إلى الملل سريعا،

هويتهد، في القسم الأول من كتابه، يعدنا للموافقة على أى استخدام للأدب قد يقع عليه اختياره. فمعرفته وتذوقه للتاريخ من العظمة، وملخصاته ومراجعاته للعمليات والفترات التاريخية من البراعة، والماعانة من التوفيق، إلى الحد الذى يسحرنا معه بحيث نوافق. ومع ذلك أعترض أن القطعة التى قرأتها لتوى هراء، وهراء خطر.

انظر أولا كيف أنه من المهم أن: «نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست: التغير، القيمة، الموضوعات الأدبية، البقاء، الكائن العضوى، التخلل».

ثمة، بادئ ذى بدء، خطوتان في خفة يد هويتهد. فهو قد أورد وناقش عموما شاعرين من حقبة واحدة، هما شلى ووردزورث - وعلى ذلك يغدو هذان الاثنان هما «الشعراء». فهل يستطيع أى مبتدئ في البحث العلمى أن يقدم أكمل من هذا المثال للاستقراء الناقص؟ ثم هو يقول إن الشعراء يبينون أن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بالمفاهيم الست التى ذكرها.

ولنتناول الجملة الأولى: «إن أدب القرن التاسع عشر، وخاصة أدبه الشعرى في إنجلترا، شاهد على التنافر بين الحدوس الجمالية للنوع الإنسان وآلية العلم».

من المحقق أن من الطيش دعوة الشعر الإنجليزي في القرن التاسع عشر بأكمله إلى أن يشهد على مثل هذا التعميم، وليس معنى الجملة بالواضح. فهى قد تعنى أن الشعراء الإنجليز العظماء كانوا جميعا على ذكر من هذا التنافر بين الحدوس والآلية. قد يصدق التقرير، بهذه الصورة، على مؤلف قصيدة «في الذكرى»: ولكن إلى أى مدى تراه يصدق على براوننج أو سوينين؟ وعلى قدرا ما يصدق، فلئى مدى تراه ذا دلالة على نظرة كل منهما إلى الحياة؟ غير أنه ربما كان السيد هويتهد لا يعدو أن يعنى أن الشعراء بتأكيدهم واقعية القيم إنما يتكرونها ضمنا كغاية الفلسفات الآلية. غير أن التقرير، بهذه الصورة، يصير أشمل مما ينبغي، لأنه ينطبق على جميع الفنانين في كل العصور حيث إهم جميعا قد أكدوا صحة الحدوس الجمالية. وفي القضية اصطلاحان ينبغي فحصهما: «الحدوس الجمالية» و «آلية العلم»، وينبغي علينا بعد ذلك أن نرى على أى نحو يمكن أن يكون ثمة تنافر بين مصطلحين على مثل هذا القدر من التباين.

إن المخلوق القديم المسكين «الفلسفة الآلية» أو «المادية» قد دحضه في عصرنا تمام الدحض أصدقاؤه القدامى: العلماء، ولا يتلقى عطفنا من أى إنسان، سوى قلة من اللاهوتيين الليبراليين. وينبىء أنه ليس مرادفا لـ «آلية العلم». فهذا

والآن فإن من بين الأشخاص الذين فكروا في الشعر مباشرة - ومن المؤكد أن بعضهم يدين بالكثير للسيد هوبتيد والسيد رسل من ناحية التدريب على المنطق - قد نبع حديثا رأيان شائقان . أحدهما هو رأى السيد مونتجومري بلجيون في فصل من كتابه الحديث : « فلسفتنا الراهنة في الحياة » . تذهب نظريته إلى أن الفئان الأدنى - فويليس معنا بسائر الفئان - إنما هو ما يدعو « داعية لا مسئول » بمعنى أن كل فئان يصطنع نظرة أو نظرية في الحياة ، وقد يكون اختياره - إن قليلا أو كثيرا - مبررا أو من قبيل النزوة ، قد يكون ، إن قليلا أو كثيرا ، صائبا ، وقد يكون صادقا أو زائفا : غير أنه يتصادف أن يكون هو الرأى الملائم له ، وهو يستخدمه كمادة لفنه الأدب . فتأثير العمل الفني الأدبي ينجح دائما إلى أن يغرى القارئ بتقبل تلك النظرة أو النظرية . ويكون هذا الإغراء مضمرا على الدوام ، بمعنى أن القارئ يوجه دائما إلى الإيمان بشيء ما ، وإن هذه الموافقة تنصبصية - ففن التقديم يغري القارئ : وحتى إذا كان ما أدى به إلى الإيمان به أمرا صائبا ، فإنه يكون قد ضلل إذ جعل مؤمنا به . وهذه النظرية - كما ترى - أقرب إلى أن تكون عزنة ، وبعيدة عن أن تشبه نظرية أفلاطون الذي طرد الشعراء من جمهوريته المثالية ، غير أنها لا هي بالمغربة في الحيفان ، ولا بالتى يسهل تجنبها .

والنظرية الأخرى هي نظرية السيد أ . أ . ريتشاردز ، كما عبر عنها على وجه الخصوص في كتابه الحديث « النقد التطبيقي » . يرى السيد ريتشاردز أنه على حين قد يكون من اللازم للشاعر أن يؤمن بشيء ما ، كى يكتب شعره - وإن كان يميل إلى الظن بأن الشاعر خليف بأن يمتضى خطوة أبعد إذا هو لم يؤمن بشيء - فإن القارئ المثالى يتذوق الشعر وهو في حالة ذهنية ليست بالاعتقاد وإنما هي - بالأحرى - تعليق مؤقت للإنكار . فالناقد الأول - كما ترى - خليف بأن يقول إنك ستقدر ذاتي تقديرا أعلى ، إذا كنت كاثوليكيًا - أو - منابو - إنك إذا سحرت بشعر ذاتي ، فمن المحتمل أن تصير كاثوليكيًا . بينما السيد ريتشاردز - على ما أظن - خليف أن يقول إنه كلما ازدادت معرفتك بما كان ذاتي يؤمن به ، أو ، على نحو أدق ، كلما ازدادت معرفتك بفلسفة الحياة التى تقوم عليها قصيدة ذاتي - ضارين صفحا عن مسألة ما كان ذاتي نفسه يؤمن بها أو كيف - كان ذلك أفضل : غير أنك عندما تكون مستمتعا بقصيدة ذاتي إلى أقصى حد تشعر فإنه لا يمكن القول بأنك تؤمن أو تشك أو تنكروا فلسفتها المدرسية . وهكذا يجعل بك أن تكون قادرا على أن تتذوق ، كأدب ، كل الأدب ، مهما يكن مكانه أو جنسه أو زمانه .

وليست هاتان النظريتان متضادتين إلى الحد الذى تبدوان عليه

ولهذا انتقل إلى آخر جملة : « وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة الثالثة بأن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست : التعبير ، القيمة ، الموضوعات الأبدية ، البقاء ، الكائنات العضوى ، التخلل . »

والسؤال هو : إذا كنا نحصل من الشعراء على كل هذا ، فمن أين حصل الشعراء عليه ؟ خذ التعبير والبقاء اللذين يشعر السيد هوبتيد أنه مدين بهما لشئ كل هذا الدين . لقد حصل عليها شئ - فبما أشك - من المكان الذى حصل عليها منه كل شخص آخر ، في نهاية المطاف ، أى أفلاطون . وواقعية الموضوعات الأبدية تلوح في أقرب إلى أفلاطون منها إلى أن تكون اكتشافا لشئ ، أو كل الشعراء الرومانسيين مجتمعين . لست أنكر احتمال أنه قد كان لشئ حدس جديد بهذه الأشياء ، ولكن أفلاطون هو الذى توصل إليها أولا . ومن الأمور البالغة الصعوبة أيضا أن نحدد موضع هذه الحدوس . فلا بد أنه كان لشئ حدس جمالى بأنه ليس ثمة إله . وأن الدين المسيحى كذبة بشعة ، لأنه ما كان ليتمكن أن يتوصل إلى مثل هذا الاعتقاد الحار في الموضوع ، على أساس من الاستدلال وحده ، ( وبديهي أنه من الممكن أن يكون قد قرأ روسو أو فولتير أو حتى جودوين ) . وحتى إذا حصلنا على العقيدة موضوع النقاش من الشعراء ، فما كانت بنا حاجة إلى الذهاب إلى الشعراء ، كى نحصل عليها . وإننى أتساءل بصورة عارضة عما إذا كان مفهوم « الكائنات العضوى » أساسيا لفلسفة الطبيعة ، على نحو ما يظنه السيد هوبتيد . إننا قد نعثر على اصطلاح أفضل ، يوما ما ، أو حتى نعود إلى أرسطو الذى لم تكن معرفته بما يمثل هذا الاصطلاح أقل من معرفة أى شخص آخر .

وأظن أن السيد هوبتيد ، على أحسن تقدير ، يخلط بين قدرة الشعر على الإقناع ، وبراهين الصلصق . إنه ينتقل إلى الشعر ، كعالم ، ذلك التصديق الذى يقال إنه أجيالا سابقة ، بما في ذلك الشعراء قد خلعت على العلم .

إن الأستاذ هوبتيد يجذرنا من أن المرء قد يكون واحدا من أعظم أصحاب المنطق الصورى الأحياء ، ومع ذلك يكون عديم الحول تماما في ميدان لا علم له به . وما كنت ، على أية حال ، لأكرس هذه المساحة ، لأشئ سوى المنعة الفظة الممتلئة في مهاجمة رجل مشهور ، وإنما لآنى أعتقد أن نظرية الشعر الكامنة في فصل هوبتيد نظرية خطيرة ، لأننا نستطيع أن نثبت بها ، متى اخترنا أمثلتنا بحصافة ، أى شيء تقريبا نريد إثباته . وأعتقد أيضا - وهذه نقطة متصلة بالموضوع ، وإن كنت لا أستطيع أن أعالجها هنا - أن السيد هوبتيد يخطئ ، لأنه يجهل اللاهوت ، كما يخطئ لأنه لم يفكر في الشعر بجدي كافية .

غير أن هذه المارقة الظاهرة - هذه الحاجة إلى التصويب إلى شيء كى نفعل شيئا غيره - وهذا الإنجيل الواضح للنفاق ، أو خداع الذات ، صائب لأنه يركز على طبيعة النفس الإنسانية ، يجسد حاجتنا وتوقها إلى الكمال والوحدة . فنحن نجنح ، فيما أظن ، إلى تنظيم أدوارنا في مختلف الفنون على شكل كل ، ونرمى في النهاية إلى نظرية في الحياة أو نظرة إلى الحياة ، وعلى قدر ما نكون واعين نرمي إلى أن ننهي باستمتاعنا بالفنون إلى فلسفة ، وبفلسفتنا إلى دين - على نحو نجد معه أن ما هو شخصي وخاص بالذات يندمج ويكتمل بما هو لا شخصي وعام . إنه لا يلغى وإنما يثرى ويتسع وينمو ويقترب أكثر من ذاته بكونه شيئا غير ذاته .

ليس هناك ، في رأيي ، متذوق واحد للشعر ، وإنما سلسلة من المتذوقين . ومن أخطأه النظرية النقدية - فيما أظن - أن تصور شاعر واحد مقترضا من ناحية ، وقارئا واحدا مقترضا من ناحية أخرى . على أن ذلك ربما كان خطأ أقل خطورة من ألا تكون لدينا فروض أساسا . والنقطة التي أريد التعبير عنها هي أن الدوافع المشروعة للشاعر ، وكذلك الاستجابات المشروعة للقارئ ، تتفاوت إلى حد كبير ، وإن كان ثمة ترتيب ممكن لهذه التنوعات . وفي سلسلتي ، دوننا نضع السيد بلجيون عند أحد أطراف السلم ، والسيد ريتشاردز عند الطرف الآخر . فأحد الحدين هو أن تميل إلى الشعر لا لشيء إلا لما يقوله : أى أن تميل إليه لا لشيء إلا لأنه ينطق بمعتقداتك الخاصة أو تميزاتك - ومعنى هذا ، بطبيعة الحال ، ألا تكثررت ألبيته لـ « شعر » الشعر . والحد الآخر هو أن تميل إلى الشعر لأن الشاعر قد عالج مادته إلى أن صارت فنا كاملا ، ومعنى هذا ألا تكثررت للمادة وأن نعزل استمتاعنا بالشعر عن الحياة . إن الحد الأول ليس استمتاعا بالشعر ألبيته ، والحد الآخر استمتاع بتجريد لا تعدون ندعوه شعرا . غير أنه ، بين هذين الحدين ، تقع سلسلة متصلة من التلوقات ، لكل منها صحتها المحدودة .

وصحة هذه السلسلة من التلوقات ، إنما يؤكدنها فحصنا لدوافع مختلف الشعراء . بوسعنا ، تسهila للأمر ، أن نقابل بين ثلاثة أنماط مختلفة . فهناك الشاعر الفلسفي ، مثل لوكريتيوس ودانتي ، الذي يتقبل إحدى فلسفات الحياة - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - مقدما ويقيم قصيدته على فكرة واحدة . وهناك الشاعر - مثل شكسبير أو ربما سوفوكليس - الذي يتقبل الأفكار الجارية ويستخدمها ، ولكن مسألة الاعتقاد تكون في عمله أشد إرباكا وروغانا . وأخيرا فهناك نمط آخر - يمكن أن نعد جوته نموذجا له - لا هو بالذي يتقبل تماما نظرة معينة إلى الكل ، ولا هو بالذي لا يعدون بالنظر إلى وجهات النظر في الحياة لكي يصنع منها شعرا ، وإنما يجمع في ذاته ، إن قليلا أو كثيرا ،

لأول وهلة . فالسيد بلجيون أشد اهتماما بما يحدث فعلا ، ويقول إنك - سواء أدركت ذلك أو لم تدركه - تنجح إلى الإيمان وإلى أن تتأثر بأى كاتب تعجبك صورة التعبير عنده . أما السيد ريتشاردز فأقل اهتماما بالقارئ الفعلي منه بالقارئ المثالي : إنه يقول - من الناحية الفعلية - إن هذا قد يحدث ، غير أنه على قدر ما يحدث يكون رجعا مشوبا ، ويحتمل بك ألا تتأثر على هذا النحو ، فمن الممكن ومن الصواب أن تستمتع بالشعر كشعر ، وأنت لا تعدون أن تستخدم في قراءتك فلسفة المؤلف ، كما كان المؤلف ، لا شعوريا ، يستخدم تلك الفلسفة لكي يكتب الشعر .

وفي ملحوظة تذييل مقالة حديثة نشرتها عن دانتي قمت بمحاولة أولي لنقد كل من هذين الرأيين ، وللشور على طريق للتوسط بين الحقيقة الكامنة في كليهما . وهأنذا الآن أقوم بمحاولة جديدة .

إننا نجد ، بآدى ذى بده ، أنه ما من فن - وعلى وجه التحديد ، وخاصة ، ما من فن أدبي - يمكن أن يوجد في فراغ . فنحن ، من الناحية العملية ، مخلوقات ذات اهتمامات متنوعة ، ولا يوجد في الكثير من اهتماماتنا العادية اتساق واضح . اقرأ ، على سبيل المثال ، المعلومات التي أدلت بها الشخصيات المذكورة في كتاب « من هم ؟ » والتي تنازلت بأن تملا خانة الاستمارة الخاصة بـ « وسائل الترويجع عن النفس » . ليست هناك صلة واضحة ، إذا ولنا عينه ، بين تربية القطط الفارسية الفائزة والأشترك في مسابقات البحوث الصغيرة . إن هذا حد متطرف من السلم . ولكننا - من ناحية أخرى - نجنح - فيما ألق - إلى التوحيد بين اهتماماتنا . فافترض أن أى امرئ - لا تميل إلا إلى أحسن شعر ، وأنه تميل إلى كل الشعر الجيد بدرجة متساوية ، وأنه تميل إلى كل شعر يليه في الجودة كما ينبغي أن تميل إلى شعر تال له في الجودة ، وهكذا ، إلى أن يمتد كل الشعر الرديء بدرجة متساوية ، إنما هو افتراض ليس إلا . فلست إخال أنه قد كان هناك في يوم من الأيام ، أو أنه سيكون ، ناقد لأى فن ، يكون تذوقه ملكة منفصلة ، حصيفة تماسا ومنفصلة كلية عن اهتماماته الأخرى وأهوائه الخاصة : ولئن وجد ، أو كان موجودا ، أو سيوجد ، فإنه يكون قد كان ، أو هو ، أو سيكون شخصا مملا ليس لديه ألبيته ما يقال . ومع ذلك نجد ، من ناحية أخرى ، أنه ليس ثمة عمل أسوأ ، ولا ناقد أعقم ، من ذلك الذي رفض كل معايير موضوعية لكي يروى لنا أوجاعه الخاصة . إن « الرحلة بين الآيات الفنية » هي ، فيما أعقد ، مضمرها التي استخدمها أناطول فرانس في وصف نقده الخاص ، مضمرها بذلك أنه لا يعدون أن يكون سجلا لمشاعره الخاصة - ومع ذلك فإن في العبارة ذاتها إقرارا بأن الآيات الفنية كانت موجودة كآيات فنية ، وذلك قبل أن تبدأ الرحلة .

وربما استنتجت أنه يتعين علينا الانتهاء إلى أنه من المتعذر أن نستمتع (أو نحكم على) العمل الفني من حيث هو كذلك إلا بعد أن ينقضي وقت كاف لجعل عقائده أسراً عفى عليه الزمن: بحيث لا نعدو أن نفحصها ونقلبها، كما يريدها السيد ريتشاردز أن تفعل: بمعنى أن ننتظر مائة عام، حتى نعرف مدى جودة أي قطعة من الأدب. وثمة أسباب كثيرة تجعل هذا الحل البسيط غير مجد، من بينها أنه عندما يكون أحد الكتاب شديد البعد عنا، من حيث الزمان أو السلالة، إلى الحد الذي لا نعرف معه شيئا عن مادته ولا نستطيع أن نفهم معتقده البتة، لا يمكننا تذوق عمله كشعر. فلكي نستمتع بهوميروس كشعر، نحتاج إلى ما هو أكبر كثيرا من معجم يوناني وعلم الصرف اليوناني وبناء الجمل. وكلما تشربتنا بحياة قدامى الإغريق، وحاولنا أن نعيد خلق عالمهم تخيلا، أمكننا أن نفهم ونستمتع بشعر ذلك العالم على نحو أفضل. وثمة سبب آخر هو أن الزمن - للأسف - لا يجلب الحيات بالضرورة. فهو قد لا يعدو أن يحل محل مجموعة التحيزات المؤيدة للشاعر مجموعة أخرى معادية له. وإنه لمن الشاق أن نقرأ تعليقات طلبة السيد ريتشاردز، كما ترد في كتاب «التقد الطبقية»، على سوانة دون العظيمة (ولدى أركان العالم الدائري المتخيلة... إن بعض سوء الفهم لا يرجع - فيها - أعتقد - إلى الجهل بلاهوت عصر دون، قدر ما يرجع إلى تقبل هؤلاء الطلاب - تقبلا يتفاوت في الوعي، إن قليلا أو كثيرا - مجموعة أخرى من المعتقدات، جارية في عصرنا.

دعوت لوكريتيوس ودانتي دعاة مسئولين. غير أن ثمة بعض شعراء يرهقنا أن ننظر إليهم على أنهم دعاة على الإطلاق. خذ شكسبير. إنه لا يشرح قط - مثلاً يشرح دانتي - نسقا فلسفيا محمدا، وإنه لعل ذكر من أن محاولات كثيرة قد بذلت وستبذل لكي تشرح، في نثر واضح، نظرية الحياة التي يظن أن شكسبير كان يعتنقها وأن أي عدد من وجهات النظر في الحياة قد استخلص من شكسبير. لست أقول إن مثل هذه المحاولات غير مشروعة أو عقيمة تماما فليل إلى التفلسف حول شكسبير طبيعي كالميل إلى التفلسف حول العالم ذاته. وكل مافي الأمر هو أن فلسفة شكسبير بالغة الاختلاف عن فلسفة دانتي، فهي حقيقة تشترك في الكثير مع فلسفة بيتهوفن مثلا. ومعنى هذا أن من يجنون بيتهوفن يجنون في موسيقاه شيئا ندعوهم معناها رغم أننا لا نستطيع أن نحصره في نطاق الكلمات، غير أن هذا المعنى هو الذي يدخلها، على نحو ما، في حياتنا بأكملها، ويجعل منها تدريبا وجدانيا ونظاما، لا مجرد تقدير للبراعة. ومن المحقق أن شكسبير يؤثر فينا، غير أنه لما كان يؤثر في كل إنسان بحسب تربيته ومزاجه وحساسيته، ولما كنا لا نملك مفتاحا لفهم العلاقة بين تأثير شكسبير على أي ذهن وما كان شكسبير يعنيه حقيقة،

بين وظفني الفيلسوف والشاعر - أو ربما ذكرنا بليك، فهو لا شعراء لهم أفكارهم الخاصة، وهم يؤمنون بها على نحو مؤكد.

وبعض الشعراء من غط مختلط إلى الحد الذي يتعذر علينا معه أن نعرف إلى أي مدى يكتبون شعرهم بدافع مما يؤمنون به، وإلى أي مدى لا يؤمنون بالشيء إلا لأهم يرون أنهم يستطيعون أن يصنعوا منه شعرا. ولئن كنت على حق في السماح للشاعر الحق بهذه السلسلة من الدوافع الممكنة (وسلسلة مماثلة لقارئ الشعر الحق) فإن نظريات السيد بلجيون والسيد ريتشاردز ينبغي أن تعدل تعديلا كبيرا. ذلك أن «الدعاية اللامسئولة» تكون أحيانا أقل اتساما باللامسئولة، وأحيانا أقل اتساما بطابع الدعاية. إن لوكريتيوس، ودانتي، على سبيل المثال، هما ما يدعوه السيد بلجيون بالدعاة، يقينا، غير أنها داعيتان واعيان ومسئولان، على نحو خاص: وحسبك أن تقرأ ما يقوله دانتي في «الوليمة» Convivio وفي رسالته إلى كان - جراندي لكي تفهم الهدف الذي كان يتغياه.

كان ملتون أيضا داعية متعمدا غير أنه ينبغي علينا أن نسلم هنا بوجود اختلاف آخر. إن فلسفتي لوكريتيوس ودانتي - مهما يكن من اختلاف إحداهما عن الأخرى - ما زالتا قادرتين على التأثير في الإنسانية. ولكن لا أستطيع أن أتخيل أي قارئ اليوم يتأثر بملتون في آرائه اللاهوتية. وعلة ذلك، فيها أظن، هي أن كلا من لوكريتيوس ودانتي يلخصان في شعر عظيم ويعيدان تقرير رأيين مركزيين في تاريخ عقلية الرجل الغربي، على حين لا يعدو ملتون، في شعره العظيم، أن يعيد تقرير رأي كان إلى حد كبير من ابتكاره الخاص، أو توليفه الخاص، ويمثل هرطقة متطرفة، أحسيت في ذهنه هو. وفي ملتون يسهل كثيرا فصل عظمة الشعر عن المفكر - مهما يكن من جدية - الكامن وراء ذلك الشعر. وعلى ذلك فإن ملتون أقرب إلى الإدراك من وجهة نظر ريتشاردز، لأننا حين نقرأ ملتون ننتشى - فيها أظن - بشعره العظيم دون أن نجد ما يغربنا بالإيمان بفلسفته أو لاهوته. وعلى ذلك فإننا حين نبحث ما إذا كان الفنان الأدبي داعية لا مسئول أو لم يكن، يتعين علينا أن ندخل في الاعتبار كلا من تنوعات الابتكار وتنوعات التأثير عبر الزمن. وأشعر بأنه ربما كان للملثون، في فترة من الفترات، مثل هذا التأثير القوي الذي أشعر بأنه يمكن أن يكون للوكريتيوس ودانتي في أي وقت - ولكن لا أعتقد أن له هذا التأثير الآن. عموما نجد أن عنصر الدعاية، في التأثير الفعل لاى قطعة من الكتابة علينا، يعتمد إما على دوام العقيدة أو على قربها منا زمنا. ذلك أن تأثير كتاب من نوع «طريق كل البشر» على الجيل التالي لبتلر مباشرة، كان - فيما أتى - هو التأثير الذي يريده إلى حد كبير، أما تأثيره على الجيل التالي فلم يكن التأثير نفسه البتة.

فإنه لمن الإغراق في الخيال ، تقريبا ، أن ندعوه دعاية .

ذلك فنحن لا نشك في أن «أصدق» الفلسفات هي خير مادة لأعظم الشعر ، بحيث يتعين علينا أن نقيم الشاعر في نهاية المطاف بكل من الفلسفة التي يحققها في شعره واكتمال هذا التحقيق وكفايته . ذلك أن الشعر - وأنا هنا ، وحتى هذا الحد ، متفق مع السيد ريتشاردز - ليس تأكيداً لأن هذا الشيء أو ذاك صادق ، وإنما جعل ذلك الصديق أكثر واقعية في نظرنا ، أنه خلق لتجسيد محسوس ، وتحويل للكلمة إلى جسد ، وذلك إذا تذكرنا أنه توجد ، بالنسبة للشعر ، خصائص متنوعة للكلمة وخصائص متنوعة للجسد . بدسبى ، كما قلت ، أنه من اللازم ، في بعض أنواع الشعر ، أن يؤمن الشاعر ذاته بالفلسفة التي يستخدمها ، ومهما يكن من أمر ، فلست أود أن أؤيد أهمية الفلسفة أكثر مما ينبغي ، أو أن أتحدث عنها كما لو كانت المادة الوحيدة . فما نجله عنما نقرأ لوكريتيوس أو دانتي هو أن الشاعر قد حقق انصهاراً بين تلك الفلسفة ومشاعره الطبيعية بحيث تغلو الفلسفة واقعية ، بينما تكتسب المشاعر علواً وعمقا وعزّة .

وينبغي أن نتذكر أن جزءاً من فائدة الشعر بالنسبة للكائنات الإنسانية شبيهة بفائدة الفلسفة لها . فنحن عندما ندرس الفلسفة ، كنسق متمعين ، لا نفعل ذلك فقط من أجل النقاط فلسفة نعتقها باعتبارها وصادقة ، أو من أجل توليف فلسفة خاصة بنا ، من كل الفلسفات . إننا ندرسها إلى حد كبير لأنها تدربنا على اصطناع الأفكار أو مرادوتها ، ومن أجل توسيع الذهن وتدريبه الذين تحصل عليها من محاولتنا النفاذ إلى فكر إنسان ما ، والتفكير فيه على نحو ما فعل ، ثم الانتقال من تلك الخبرة إلى خبرة أخرى . فقط بتدريب الفهم دون اعتقاد - على قدر ما يمكننا ذلك - يسعنا أن نصل - برعى كامل - إلى نقطة نؤمن عندها ونفهم . والأمر شبيه بذلك في خبرتنا بالشعر . فنحن ، مثالياً ، نرعى إلى أن نطمئن إلى شعر يحقق شعربا ما نؤمن به ، غير أننا لا نتصل بالشعر إلا إذا أمكننا الدخول والخروج بحرية ، في عوالم الخلق الشعري المتنوعة ، ونحن نجد ، من الناحية العلمية ، أن أحكامنا الأدبية قابلة دالاً لأن تحطىء ، لأننا نجزع حتى إلى المبالغة في قيمة الشعر الذي يجسد نظرة إلى الحياة يسعنا أن نفهمها ونقبلها ، غير أنه لا حق لنا - في الواقع - في مدح هذا الشعر إلى هذا الحد ، إذا نحن لم نعلم أيضاً بجهد دخول عوالم الشعر الأخرى الغريبة عنا . ليس بمستطاع الشعر أن يثبت أن أي شيء صادق ، وإنما قصاره أن يخلق تنوعاً من الكليات المؤلفة من مكونات ذهنية ووجدانية ، تبرر الوجدان بالفكر ، والفكر بالوجدان . إنه يثبت على نحو متتابع - أو يحقق في أن يثبت - أن عوالم معينة من الفكر والشعور ممكنة . وهو يضيف حرمة ذهنية على الشعور ، وحرمة جمالية على الفكر .

وحينما نصل إلى معلمى السيد هوابتهد - شلى وورد زورت - نجد ، مرة أخرى ، أن الموقف مختلف . فنحن إذا حكمنا عليها من واقع تأثيرها على السيد هوابتهد ، لتعين علينا يقينا أن ندعوها دعاء لأمستوليين . بيد أن شكوكي تتجه إلى أن تأثيرها على عقل كمقل السيد هوابتهد يسير في معدل مباشر مع غموض أفكارها ، أو مع الحقيقة الماثلة في أنها يمحلا ن أشياء معينة ، على عمل التسليم ، بدلا من أن يشرحاها . إن المسيحي المستقيم ، على سبيل المثال ، لا يكاد يكون من المحتمل أن ينظر إلى داتق على أنه يثبت المسيحية ، والمادى المستقيم لا يكاد يكون من المحتمل أن يذكر لوكريتيوس على أنه برهان على المادية أو اللرية . فالذى سيحده في داتق أو في لوكريتيوس إنما هو الحرمة الجمالية : أى التبرير الجزئى لهذه النظرة إلى الحياة من جانب الفن الذى ولدته . ولا ريب في أننا جميعا نأثر تأثرا قويا بالحرمة الجمالية ، وأن أى طريق أو نظرة إلى الحياة تولد فنا عظيما تكون ، في نظرنا ، أكثر إقناعا من نظرة تولد فنا أدنى ، أو لا تولد أى فن . ومن ناحية أخرى ، لا أعتقد أن مسيحيا يستطيع أن يتذوق فنا بؤذا غام التذوق ، أو العكس .

بيد أن السيد هوابتهد - فيما أشك - لم يكن يستخدم الحرمة الجمالية بهذا المعنى الذى أعده مشروعا . فانت لا تستطيع أن تحصل عليها بأن تذهب إلى الشعراء من أجل الحكم أو الأقوال الوجيزة أو بأن تنسب إليهم إلهاما من نوع هاتف دلف . وكل ما تستطيع هو أن تقول : إن هذا الشاعر أو ذاك قد استخدم هذه الأفكار لكي يصنع شعرا ، ومن ثم فقد بين أن هذه الأفكار تستطيع أن تولد ، وتولد فعلا ، قويا معينة ، وعلى ذلك تكون هذه الأفكار صحيحة لا في نظرية فحسب ، وإنما يمكن أيضا أن تندمج في الحياة من خلال الفن . غير أنه لكي نفعل هذا ، نجد أنفسنا ملزمين بأن نقيم أولا فن شلى أو وردزورث . ما مدى اكتمال الفلسفة التى يستخدمها الشاعر وما مدى ذكائها وحسن فهمه لها ؟ وإلى أى مدى حققها شعريا ؟ من أين حصل عليها وكم من الحياة تغطى ؟ مثل هذه الأسئلة ينبغي أن نطرحها أولا . وما يثبت الشعر عن أى فلسفة لا يعود أن يكون إمكان عيشها - ذلك أن الحياة تشمل كلا من الفلسفة والفن .

بيد أننا قد نتساءل : هل لعظمة الفلسفة وشموها أى علاقة فعلية أو نظرية بعظمة الشعر ؟ إننا من الناحية الفعلية قد نجد شاعرا يضيف على فلسفة أدنى ، صحة أكبر ، وذلك بإدراكه لها في الفن الأدبى على نحو أكثر اكتمالا واقتدارا ، وقد نجد شاعرا آخر يستخدم فلسفة أفضل يحققها على نحو أقل إقناعا . ومع

## الدين والأدب (١٩٣٥)

مقالة له أسهم بها في تحرير كتاب عنوانه الإيمان الذي يضيء (١٩٣٥).

لست أعنى هنا الأدب الديني وإنما تطبيق ديننا على نقد أي أدب من الأدب . وعلى أية حال فقد يكون من الخير لنا بالمثل أن نميز بين ما أعده ثلاثة معان يمكن أن نتحدث بها عن «الأدب الديني» . فالأول هو ما نعينه حين نقول إن هذا «أدب ديني» مثلما نتحدث عن «أدب تاريخي» أو «أدب علمي» . أعني أنه في مقدورنا أن نعالج الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس أو كتابات جرمي تيلور على أنها من الأدب مثلما نعالج الكتابات التاريخية لكلا رندون وجييون (أعظم مؤرخينا الإنجليز) على أنها من الأدب أو مثلما نعالج كتابي (المنطق) لبرادلي أو (التاريخ الطبيعي) لبروفون . فقد كان لكل كاتب من هؤلاء الكتاب (إلى جانب هدفه الديني أو التاريخي أو الفلسفي) من الملكة اللغوية ما يجعل قراءته أمراً عيباً لكل من يمكنه الاستمتاع بأسلوب أجيدت كتابته ولولم يعنه الأهداف التي كان هؤلاء الكتاب يتغيثونها . وإلى لأضيف أنه على الرغم من أن العمل العلمي أو التاريخي أو اللاهوتي أو الفلسفي - والذي هو أدب أيضاً - قد يمال على المعاش على اعتبار أنه يمكن أن يكون أي شيء إلا أدباً ، فإنه من المحتمل لئلا هذا العمل ألا يكون أدباً ما لم تكن له قيمة علمية أو غيرها في عصره . فبينما أعترف بشريعة مثل هذا التنوق ترائ أقوى شعوراً بعيوبه : فالذين يستمتعون بهذه الكتابات من أجل قيمتها الأدبية «وحدها» إنما هم طفيليون بالضرورة ونحن نعلم أن الطفيليين عندما يزداد عددهم أكثر من اللازم يغدون أوبئة .

وإنه لفي مقدوري أن أنفجر غاضباً من رجال الدين الذين انتشوا بالكتاب المقدس كعمل أدبي «وبالكتاب المقدس» كـ «أسمى آثار النثر الإنجليزي» . فالذين يتحدثون عن الكتاب المقدس باعتباره «أثراً من آثار النثر الإنجليزي» لا يزدبون عن الإعجاب به باعتباره أثراً فوق قبر المسيحية . على أنه ينبغي على أن اجتنب الدروب الفرعية في حديثي فحسبي أن أقول : إنه كما أن كتابات كلا رندون أو جييون أو بروفون أو برادلي كانت بحيث يقل حظها من القيمة الأدبية لو كانت خالية من المعنى باعتبارها

اللاهوتية ، أود أن أوجه النظر إلى كتاب تيودور هيك : «فرجيل» (شيد آند وارد) .

إن ما سأقوله إنما يؤيد - إلى حد كبير - الأقضية الآتية : ينبغي أن يكمل النقد الأدبي نقد ميثقي من موقف خلقى ولا هو قن محدد ، فعل قدر ما يكون في أي عصر من العصور اتفاق عام على أمور خلقية ولاهوتية يستطيع النقد الأدبي أن يكون ذا كيان . وفي عصور كمصورتنا حيث لا يتوافر مثل هذا الاتفاق يغدو القراء المسيحيون أشد حاجة إلى فحص قراءاتهم ، لاسيما ما كان منها من صنع الخيال ، بمعايير خلقية ولاهوتية صريحة . فـ «عظمة» الأدب لا يمكن أن تنقر بالمعايير الأدبية وحدها وإن لزم علينا أن نتذكر أن المعايير الأدبية وحدها هي التي تستطيع أن تقر ما إذا كان هذا الشيء أدباً أو لم يكن (\*) .

لقد افترضنا ضمناً - لبضعة قرون خلت - أنه «لا» علاقة بين الأدب واللاهوت . ولكن هذا لا ينبغي أن الأدب (وأعني مرة أخرى أعمال الخيال قبل سواها) قد كان ، وما يزال ، وربما يظل دائماً ، يقوم ببعض المعايير الخلقية . غير أن الأحكام الخلقية على الأعمال الأدبية لا تصدر إلا عن القاعدة الخلقية التي يرتضيها كل جيل وهل هي متمشية مع تلك القاعدة أولاً . ففي عصر يرتضي بعض اللاهوت المسيحي الدقيق قد تغدو القاعدة العامة أرتودوكسية عن جدارة وإن كانت العقيدة العامة التي في مثل هذه الفترات قد تمجد أمثال هذه المفاهيم «الشرف» و«المجد» أو «الانتقام» إلى الحد الذي لا تحتمله المسيحية على الإطلاق . أما حين تغدو القاعدة العامة منفصلة عن خلفيتها اللاهوتية وتغدو على ذلك مسألة عادة أكثر فأكثر ، عند ذلك تنعرض القاعدة للتحييز والتغير معاً . وفي مثل هذه الفترات تغدو الأخلاقيات معرضة لأن تتغير بواسطة الأدب إلى الحد الذي نجد معه عند التطبيق أن «ما يلقي المعارضة» في الأدب لا يعدو أن يكون ما لم يألّفه جيله الراهن ، فمن الشائع أن ما يصدم جيلاً يرتضيه الجيل التالي بغاية الهدوء . وهذه القابلية للتغير في المعايير الأخلاقية تحيا أحياناً بالرفض إذ تتخذ دليلاً على قابلية الإنسانية للكمال بينما هي لا تعدو أن تكون دليلاً على ما في الأحكام الخلقية للناس من أصول لا ضرورة لها .

\* كمثال للنقد الأدبي الذي يكسب دلالة أكبر بفضل اهتماماته



الذى نقول به إن فيون وبودلير - برغم كل نقائصها وانحرافاتهما - شاعران مسيحيان . فمنذ عصر تشوسر اقتصر الشعر المسيحي (بالمعنى الذى سوف أرمى إليه) فى انجلترا على الشعراء الأقل مرتبة وحدهم .

وأنا أكرر أنى عندما أدرس الدين والأدب فإنى لا أبحث عن هذين الأمرين إلا لكى أوضح أنى لست معنيا ، فى المحل الأول ، بالأدب الدينى . وإنما أنا معنى بما ينبغى أن تكون عليه العلاقة بين الدين والأدب كله . وعلى ذلك فإنه يمكننا أن نمر بالنوع الثالث من «الأدب الدينى» مروراً سريعاً . وأنا أعنى به تلك الأعمال الأدبية التى ينتجها رجال يرغبون بإخلاص فى تأييد قضية الدين : وهو ما يمكن أن يقع تحت عنوان الدعاية . إن فى ذهنى ، بطبيعة الحال ، قصصاً متممة من قبيل «الرجل الذى كان الخميس» و«الأب براون» للسيد تشسترتون . فليس ثمة من تعجبه هذه الأعمال ويستمتع بها أكثر منى . وكل ما أريد أن ألاحظه هو أنه عندما يرمى إلى تحقيق هذه الغاية نفسها بواسطة أشخاص متحمسين أقل موهبة من السيد تشسترتون ، فإن التأثير الناتج يكون سلبياً . غير أن النقطة التى أريد إبرازها هى أن مثل هذه الكتابات لا تدخل فى أى دراسة جادة لعلاقة الدين بالأدب : لأنها عمليات واعية فى عالم يفترض فيه أن الدين والأدب ليسا أمرين متصلين . إن ما أريد أن ألاحظه هو أدب يكون مسيحياً على نحو لا شعورى ، أكثر مما هو متعمد ومتسم بالتحلى : ذلك أن عمل السيد تشسترتون يستمد دلالته من كونه يظهر فى عالم ليس ، على وجه التأكيد ، مسيحياً .

وإنى لعل اقتناعاً بأننا لا ندرِك كيف أننا نفصل فصلاً كاملاً ، يعوزه العقل ، بين أحكامنا الأدبية وأحكامنا الدينية . ولو كان من الممكن أن نفصل بينهما فصلاً تاماً ، لربما ما أهدمنا الأمر : ولكن الفصل بينهما ليس ، ولا يمكن أن يكون ، كاملاً . وإذا نحن مثلنا للأدب بالرواية - لأن الرواية هى الشكل الذى يؤثر به الأدب على أكبر عدد من الناس - فنلاحظ هذا الإضفاء التدريجى للطابع الدنى على الأدب أثناء الثلاثمائة عام الماضية على الأقل . لقد كانت لبنان ، ولديقو إلى حد ما ، أغراض خلقية : فأولها فوق متناول الشبهات ، ولكن ثانيها ليس بنجاة منها . ومنذ ديفو استمر إضفاء الطابع الدنى على الرواية ، وكان هناك ثمة مراحل ثلاث . ففي المرحلة الأولى اعتبرت الرواية العقيدة ، فى صورتها فى ذلك العصر ، أمراً مسلماً به ، وحذفتها من الصورة التى رسمتها للحياة . وإن فيلدنج وديكنز

أوردت رأياً مؤداً أن هربرت شاعر كبير ، وليس شاعراً أقل مرتبة . وإنى لأتفق مع هذا الرأى الأخير . (١٩٤٩) .

تاريخاً وعلمياً وفلسفة . وعلى نحو مماثل كان للكتاب المقدس تأثير «أدبى» على الأدب الإنجليزى «لأنه عد أدباً وإنما لأنه عد سجل كلمة الله . ولعل الحقيقة الماثلة فى أن رجال الأدب يتحدثون عنه الآن باعتباره «أدباً» تشير إلى «نهاية» ماله من تأثير «أدبى» .

وثانى ضروب الصلة بين الدين والأدب تتمثل فيما يسمى الشعر «الدينى» أو «التعبدى» . والآن ما الموقف المألوف الذى يتخذه عاشق الشعر (وأعنى به المستمع والمتذوق الحقيقى للشعر لأول مرة وليس ذلك الذى يقلد الآخرين فى الإعجاب بما أعجبهم) من هذا القسم من الشعر ؟ اعتقد أن الإجابة كلها إنما تكمن فى تسميته إياه «قسماً» . فهو يعتقد - وإن لم يكن ذلك صراحة على الدوام - أنك حين تصف شعراً بأنه «دينى» فإنك إنما تشير إلى حدود غاية فى الوضوح . ذلك أن «الشعر الدينى» عند غالبية محبى الشعر إنما هو لون من ألوان الشعر «الأقل مرتبة» : فليس الشاعر الدينى شاعراً يعالج مادة الشعر كلها بروح دينية وإنما هو شاعر يعالج جزءاً محدوداً من هذه المادة ، وهو شاعر يترك ما يعتبره الناس عواطفهم الرئيسية وبذلك يقر ببهلهما . وإختال أن هذا هو الاتجاه الحقيقى لغالبية محبى الشعر بإزاء شعراء من مثل فون أو ساوثول أو كراشو أو جورج هربرت أو جيرارد هويكنز .

وبالإضافة إلى ذلك فإننى على استعداد لأن أعترف - إلى حد ما - بأن هؤلاء النقاد على حق . فثمة لون من الشعر - من نماذج أغلب إنتاج هؤلاء الشعراء الذين ذكرتهم - هو نتاج معرفة دينية خاصة قد تتوافر دون المعرفة العامة التى تتوقعها من كبار الشعراء . فعند بعض الشعراء - أو فى بعض أعمالهم - قد تكون هذه المعرفة العامة متوافرة ولكن الخطوات التمهيدية التى تمثلها قد تكبح فلا يمثلون إلا النتائج الختامية . وقد يكون من العسير غاية العسر أن نميز بين هذه الخطوات وبين تلك التى تمثل فيها العبقريّة الدينية أو المقدسة المعرفة «الخاصة» والمحدودة . فانا لا أدعى أن فون أو ساوثول أو جورج هربرت أو هويكنز شعراء كبار (\*) . وإنى لأشعر فى ثقة أن أول ثلاثة منهم على الأقل إنما هم شعراء هذه المعرفة المحدودة . فهم ليسوا شعراء دينيين عظاماً بالمعنى الذى كان عليه دانتى أو كورنى أو راسين . لأن دانتى وكورنى ورأسين شعراء دينيون عظام حتى فى مسرحياتهم التى لا تمس الموضوعات المسيحية . وفون وساوثول وجورج هربرت وهويكنز ليسوا عظاماً حتى بالمعنى

● لاحظ أنه فى حديث ألقى بسوانسى بعد ذلك بضع سنوات (وقد نشر فى مجلة ذا ريلز ريفيو ، تحت عنوان «ما الشعر الأقل مرتبة ؟»

هناك كتب بالغة الإملال إلى الحد الذي يجعلها عاجزة عن إيذاء أحد . غير أنه من المؤكد أن الكتاب لا يغدو بلا ضرر لمجرد أنه ليس هناك من آذاه شعوريا . ولئن وضعنا كقراء معتقداتنا الدينية والخلقية في ناحية ، وحلنا قراءتنا على سبيل التسلية وحدها ، أو على مستوى أعلى من أجل المتعة الجمالية ، فلن نحلق بأن آيين أن المؤلف - مهما تكن نواياه الرواعية عند الكتابة - لا يعترف ، من الناحية الفعلية ، بمثل هذه التفرقات .

إن مؤلف العمل التخيلي يحاول أن يؤثر في كياننا بأكمله ، من حيث نحن بشر ، سواء كان يعي ذلك أو لا يعيه ، ونحن نتأثر به كبشر ، سواء اتفوننا ذلك أو لم نتف . وإحال أن كل شيء نأكله له تأثير ما علينا ، غير مجرد متعة الدوق والمضغ . فهو يؤثر فينا أثناء عملية التمثل والهضم ، واعتقد أن هذا يصدق أيضا تماما على أي شيء نقرؤه .

والحقيقة الماثلة في أن ما نقرؤه لا يعنى فقط شيئا ندعوه بتلوقاتنا الأولى ، وإنما يؤثر مباشرة ، وإن كان هذا التأثير لا يحدث إلا كواحد من مؤثرات أخرى كثيرة ، في كياننا بأكمله ، إنما تبرز - على غير نحو - فيما أظن ، إذا نحن فحسنا بأمانة تاريخ تربيتنا الأدبية الفردية . انظر إلى قراءات أي شخص يمتنع ببعض الحساسية للأدب في فترة المراهقة . اعتقد أن كل إنسان على وعي بمغريات الشعر يستطيع أن يتذكر لحظة في شبابه انجرف فيها ، أو انجرفت فيها ، تماما ، مع عمل أحد الشعراء . ومن المحتمل جدا أن يكون قد انجرف مع عدة شعراء ، واحدا في إثر الآخر . وليس السبب في هذا الانتان العابر هو فقط أن حساسيتنا للشعر تكون أحد في فترة المراهقة منها عند النضج . إن ما يحدث هو ضرب من الإغراق ، وغزو للشخصية غير النامية بعد من جانب الشخصية الأقوى : شخصية الشاعر . وقد يحدث الشيء نفسه ، في سن ثالثة ، للأشخاص الذين لم يقرأوا كثيرا . فنحن نجد أن كتابنا من الكتاب يستولى علينا تماما في فترة ما ، ثم يليه آخر ، وأخيرا يبدؤون في أن يؤثر بعضهم في بعض ، في أذهاننا . فنحن نزن أحدهم إزاء الآخر ، ونرى أن لكل منهم صفات غالبة في الآخرين وخصائص لا تمتشى مع صفات الآخرين . ونحن نبدأ - في الحق - في أن نكون نقادا . وإن قدرتنا الشخصية النقدية النامية هي التي تمحيننا من أن نملكنا - على نحو مسرف - أي شخصية أدبية واحدة . إن الناقد الجيد ، وينبغي علينا جميعا أن نحاول أن نكون نقادا ، وألا نترك النقد للرفاق الذين يكتبون مراجعات في الصحف - إشا هو الرجل الذي جمع إلى حساسيته الحادة والباقية قراءة واسعة ومتزايدة القدرة على التمييز . إن القراءة الواسعة ليست قيمة باعتبارها نوعا من التجميع والتركيب للمعرفة ، أو ما يطلق عليه أحيانا اسم «الذهن المملوء جيدا» ، إنها قيمة لأنه في عملية التأثير

وتأثيري ينتمون إلى هذه المرحلة . وفي المرحلة الثانية شكت الرواية في العقيدة ، واهتمت بها ، وصارعتها . وإلى هذه المرحلة ينتمي جورج إليوت وجورج ميرديث وتوماس هاردي . أما المرحلة الثالثة ، وهي التي نعيش فيها ، فيكاد ينتمي إليها جميع الروائيين المعاصرين باستثناء السيد جيمز جويس . إنها مرحلة الذين لم يسمعو قط باسم العقيدة المسيحية إلا على أنها مفارقة تاريخية .

والآن ، أترى الناس عموما يعتنقون رأيا محددا - دينيا أو معاديا للدين - وهل تراهم يقرؤن الروايات أو الشعر ، بقسم منفصل من أذهانهم ؟ إن الأرض المشتركة بين الدين والقصة هي السلوك ، فديننا يفرض أخلاقنا وأحكامنا ونقداتنا لأنفسنا وسلوكنا نحو رفاقنا في البشرية . إن القصة التي نقرؤها تؤثر في سلوكنا نحو رفاقنا في البشرية ، وتؤثر في نماذجنا عن أنفسنا . فنحن عندما نقرأ عن كائنات إنسانية تتصرف بطرق معينة ، بموافقة المؤلف ، الذي يمنح بركته لهذا السلوك بموقفه من نتيجة السلوك الذي رتبته هو نفسه ، يمكن أن نتأثر بحيث نتصرف على هذا النحو نفسه (\*) . وعندما يكون الروائي المعاصر فردا يفكر لنفسه في عزلة ، فقد يكون لديه شيء مهم يقدمه لمن هم قادرون على تلقيه . إن من هو بمقدوره قد يتحدث إلى الفرد ، ولكن أغلبية الروائيين أشخاص منساقون مع التيار ، وغاية الأمر أنهم منساقون أسرع قليلا . إنهم يملكون بعض الحساسية ولكن حظهم من الذكاء ضئيل .

إنه لينتظر منا أن نكون واسعى الأفق في الأدب ، وأن ننحي جانبنا التحيز أو العقيدة ، وأن ننظر إلى القصة على أنها قصة ، وإلى الدراما على أنها دراما . وإن لفصيل الحظ من التعاطف مع ما يدعى على نحو تعوزه الدقة والرقابة في هذا البلد ، مع ما هو أعصى على أن يتمشى معه من الرقابة الرسمية ، لأنه يمثل آراء أفراد في ديمقراطية غير مسئولة . ويرجع هذا جزئيا إلى أنها كثيرا ما تمنع الكتب التي لا ينبغي منعها ، وجزئيا إلى أنها ليست أفضل كثيرا من (قانون) حظر المشروبات الكحولية ، وجزئيا إلى أنها إحدى مظاهر الرغبة في جعل رقابة الدولة فعل في التأثير المنزلي الحكيم ، وكليا إلى أنها لا تعمل إلا على أساس العرف والعادة ، وليس على أساس مبادئ لاهوتية وأخلاقية مقرر . وهي - عرضا - تمنح الناس إحساسا زائفا بالطمأنينة ، لأنها تفضي بهم إلى الاعتقاد بأن الكتب التي ليست ممنوعة إنما هي كتب لا ضرر منها . أما أن يكون هناك شيء اسمه كتاب بلا ضرر ، فذاك ما لست منه على يقين ، ولكن من المحتمل جدا أن تكون

\* إلى هنا وفيما بعد مدين لولتجميري بليجون . البيغاء الإنسان (فصل عن : الداعية اللا مستول) .

من المجهود هو الذي يمكن أن يكون له أسهل التأثيرات علينا وأكثرها خداعا، ومن هنا كان تأثير الروائيين الشعبيين، والمسرحيات الشعبية عن الحياة المعاصرة، يتطلب أشد ضروب التمحيص دقة. والأدب المعاصر هو الذي نقرؤه، أساسا، غالبية الناس - إن قرأت - بهذا الموقف: موقف «من أجل المتعة فحسب» والسلبية الخالصة.

وينبغي أن تكون علاقة موضوعي بما قلته قد غدت الآن أوضح قليلا. على الرغم من أننا قد نقرأ الأدب لا لسبب إلا المتعة أو التسلية أو «الاستمتاع الجمالي». فإن هذه القراءة لا تؤثر قط على حاسة خاصة من حواسنا فحسب، وإنما تؤثر فينا ككائنات إنسانية، وتؤثر في كياننا الخلقي والديني. وأنا أقول إنه على حين قد يكون أفراد الكتاب المبرزين المحدثين قادرين على الارتقاء بالفارئ، فإن الأدب المعاصر ككل يجنح إلى أن يكون حاطا، وإنه حتى تأثير الكتاب الأفضل - في عصر كعصرنا - قد يكون حاطا بالنسبة لبعض القراء، لأنه ينبغي علينا أن نذكر أن ما يفعله الكاتب للناس ليس بالضرورة هو ما كان يتنوى أن يفعله. فما يفعله قد لا يكون إلا ما يستطيع الناس أن يروه يحدث لهم. إن الناس يمارسون اختيارا لا شعوريا عندما يتأثرون. فإن كاتب مثل د. هـ. لورانس قد يكون - من حيث تأثيره - إما ناعفا أو ضارا. ولست على يقين من أي، شخصيا، لم يصيب منه بعض التأثير الضار.

وعند هذه النقطة أتوقع ردا من أحرار العقل، ومن كل من هم على اقتناع بأنه لو قال كل إنسان ما يظنه، وفعل ما يميل إليه، لصارت الأمور - عن طريق تعويض وتكيف آليين من نوع ما - صوابا، في نهاية الأمر. إنهم يقولون: «فلنجرّب كل شيء ولنثبت أنه خطأ، فسنتعلم عن طريق التجربة». وهي حجة كانت خليقة بأن تكون على بعض القيمة، لو أننا كنا دائما الجبل نفسه على الأرض، أو لو كان الناس - ونحن نعلم أن هذا ليس هو الشأن - يتعلمون الكثير من خبرة من يكبرونهم سنا. فهؤلاء الليبراليون على اقتناع بأن ما يدعى الفردية التي لا يقيدنا شيء هي وحدها التي ستجعل الحقيقة تنبثق. إن الأفكار، ووجهات النظر في الحياة - فيها يظنون - تخرج متميزة من أذهان مستقلة، وبالتالي فإنه عند تناطحها بعنف، يبقى الأصح، وترتفع الحقيقة مظفرة. وأي شخص ينشق على هذا الرأي لابد إما أن يكون وسيطيا، لا يرغب إلا في إعادة عقارب الساعة إلى الوراء، أو فاشيا، ولعله أن يكون الاثنين معا.

ولو أن جمهرة الكتاب المعاصرين كانوا فردين حقيقة، وكل منهم بليك ملهم، له رؤى ياه المنفصلة، ولو أن جمهرة القراء المعاصرين كانوا حقيقة جمهرة من الأفراد، لكان هناك ما يقال دفعا عن هذا الاتجاه. غير أن هذا ليس، ولم يكن، ولن يكون

بشخصية قوية في إثر أخرى، نتوقف عن أن نفع تحت سيطرة شخصية واحدة، أو عدد ضئيل من الشخصيات. وإن مختلف وجهات النظر في الحياة، إذ تتعاضد في أذهاننا، ليؤثر بعضها في بعض، وتؤكد شخصيتنا ذاتها، وتضفي على كل من هذه الوجهات مكانا في ترتيب خاص بها.

والأمر ببساطة هو أنه ليس من الحق أن الأعمال القصصية، مثورة كانت أو منظومة، أي الأعمال التي تسجل أفعال كائنات إنسانية متخيلة وأفكارها وكلماتها، توسع، على نحو مباشر، من معرفتنا بالحياة. فالمعرفة المباشرة بالحياة إنما هي معرفة متصلة بلواتنا على نحو مباشر، وهي معرفتنا بـ «الطريقة» التي يتصرف بها الناس عموما، وما هم عليه عموما، على قدر ما يكون ذلك الجزء من الحياة، الذي نشترك فيه بلواتنا، مصدر مادة للتعميم. إن المعرفة بالحياة، حين تحصل عن طريق القصة، لا تتسنى إلا عن طريق مرحلة أخرى من وعي الذات، بمعنى أنها لا يمكن أن تكون إلا معرفة بمعرفة أناس آخرين للحياة، لا الحياة ذاتها. وعلى قدر ما نغمس في أحداث أي رواية، على النحو نفسه الذي نغمس به فيما يحدث تحت أعيننا، فلإننا نحصل - على الأقل - من الزيف قدر ما نحصل من الصديق. بيد أننا عندما نكون قد نمونا بما يكفي لأن نقول: «هذه نظرة إلى الحياة من جانب شخص كان مراقبا جيدا في نطاق حدوده، ديكتر أو فاكري أو جورج إليوت أو بلزك، ولكنه كان ينظر إليها على نحو مختلف، لأنه كان رجلا مختلفا. بل إنه قد اختار أشياء مختلفة كي ينظر إليها، أو عين الأشياء ولكن ترتيبها مختلف للأهمية، لأنه كان رجلا مختلفا. وعلى ذلك فإن ما أنظر إليه إنما هو العالم كما رآه ذهن معين»، فعند ذلك نكون في وضع يمكننا من أن نربح شيئا من قراءتنا للقصة. إننا نتعلم شيئا من الحياة من هؤلاء الكتاب مباشرة، مثلما نتعلم شيئا من قراءة التاريخ مباشرة، ولكن هؤلاء الكتاب لا يعينوننا معاونة حقيقية إلا حين يمكننا أن نرى اختلافاتهم عنا وأن نضعها في الحسبان.

والآن فإن ما نحصل عليه، إذ ننمو تدريجيا، ونقرأ أكثر فأكثر، ونقرأ المؤلفين متوعين تنوعا أكبر، إنما هو نظرات متنوعة إلى الحياة. غير أن ما يفترضه الناس عادة - فيما أشك - هو أننا لا نكتسب هذه الخبرة بآراء سائر الناس في الحياة إلا بـ «تحسين قراءتنا». فهذا - فيما يفترض - ثواب نحصل عليه بالعكوف على شكيكسير ودانتى وجوته وإمرسون وكارلايل وعشرات من سائر الكتاب المحترمين. أما باقي قراءتنا للتسلية، فهي مجرد قتل للوقت. غير أني أميل إلى الانتهاء إلى نتيجة مفزعة مؤداها أن الأدب الذي نقرؤه من أجل «التسلية» أو «من أجل المتعة فحسب» هو - على وجه الدقة - الذي قد يكون له أكبر الآثار علينا، وأبعدها عن الشك. إن الأدب الذي نقرؤه بأقل قدر

أفراداً متميزين حقيقة ، وحتى إذا كنا نقرأ أفراداً متميزين ، فماذا ستكون النتيجة ؟ من المؤكد أن كل قارئ لن يتأثر ، في قراءته ، إلا بما كان مهتماً سلفاً لأن يتأثر به . وسيتبع « أقل الخطوط مقاومة » ولن يكون ثمة ما يضمن أن يغدو رجلاً أفضل . فنحن - من أجل الحكم الأدبي - بحاجة إلى أن نكون على ذكر حاد من أمرين في آن واحد : « ما نغفل إليه » و « ما يهمل بنا أن نغفل إليه » . « وقل من الناس من هم أمناه بما يكفي لإدراك أمر من هذين الأمرين . فالأول معناه أن نعرف ما الذي نشعر به حقيقة ، وقل جدا من الناس من يعرف هذا . والثاني يتضمن فيها لنواحي قصورنا ، لأننا لا نستطيع أن نعرف حقيقة ما يهمل بنا أن نغفل إليه إلا إذا كنا نعرف لماذا يهمل بنا أن نغفل إليه ، وهو ما يتضمن معرفة للسبب في أننا لا نغفل إليه بعد . وليس يكفي أن نفهم ما يهمل بنا أن نكون عليه ، إلا إذا عرفنا ما نحن عليه . كما أننا لا نفهم ما نحن عليه ، إلا إذا عرفنا ما يهمل بنا أن نكون عليه . وهاتان الصورتان من معرفة الذات - معرفة ما نحن عليه ، ومعرفة ما يهمل بنا أن نكون عليه - لا بد أن تسيرا جنباً إلى جنب .

إن علينا ، كقراء للأدب ، أن نعرف ما الذي نغفل إليه . وعلينا كمسحيين ، فضلاً عن كوننا قراء للأدب ، أن نعرف ما الذي يهمل بنا أن نغفل إليه . وعلينا ، كرجال أمناه ، ألا نفترض أن أي شيء نغفل إليه هو ما يهمل بنا أن نغفل إليه . وعلينا ، كمسحيين أمناه ، ألا نفترض أننا نغفل إلى ما يهمل بنا أن نغفل إليه . وإن آخر شيء أرغب فيه هو أن يكون هناك أديان ، أحدها للاستهلاك المسيحي والآخر للعالم الوثني . إن ما أعتقد أنه يقع على عاتق كل المسيحيين هو واجب الحفاظ الشعوري على مقاييس ومعايير للنقد معينة ، فوق تلك التي تطبقها بقية العالم ، وأن يختبر هذه المعايير والمقاييس كل ما نقرأه . لا بد لنا من أن نذكر أن القسم الأكبر من مادة قراءتنا المتداولة قد كتبه لنا أناس لا إيمان حقيقي لديهم بنظام فوق - طبيعي ، يرغم أن بعضه قد يكون صادراً عن أناس لم أفكار فردية عن نظام فوق - طبيعي غير أفكارنا . وأن القسم الأكبر من مادة قراءتنا قد أصبح يكتبه أناس ليس لديهم مثل هذا الاعتقاد فحسب ، وإنما هم أيضاً يجهلون الحقيقة الماثلة في أنه ما زال هناك في العالم أناس من « التخلف » أو « التطرف الشاذ » بحيث ظلوا يعتقدون . ومادمني على ذكر من الهوة القائمة بين أنفسنا والقسم الأكبر من الأدب المعاصر ، فإننا - إن قليلاً أو كثيراً - محبون من ضرره ، وفي مركز يمكننا من أن نستخلص منه خيراً يستطيع أن يقدمه لنا .

ثمة عدد كبير من الناس في العالم اليوم يؤمنون بأن جميع الشرور الاقتصادية أساساً ، ويعتقد البعض أن تغييرات اقتصادية

هو الشأن . فليست المسألة مقصورة على أن الفرد القارئ اليوم (أو في أي عصر) ليس فرداً بما يكفي لأن يجعله قادراً على تمثيل كل وجهات النظر في الحياة لجميع الكتاب الذين تفرضهم علينا إعلانات الناشرين ، والمراجعين ، واحداً في أثر آخر . وإنما المسألة هي أن المعاصرين ليسوا ، بدورهم ، أفراداً ، بما فيه الكفاية . فليست المسألة هي أن عالم الأفراد المتفصلين عند الديقراطي الليبرالي أمر غير مرغوب فيه ، وإنما المسألة ببساطة هي أن هذا العالم لا وجود له . ذلك أن قارئ الأدب المعاصر ليس ، مثل قارئ الأدب العظيم الراسخ المكانة لكل العصور ، بالذي يعرض نفسه لتأثير شخصيات متباينة ومتعارضة ، وإنما هو يعرض نفسه لحركة جماعية من كتاب يظن كل منهم أن لديه شيئاً فريداً يقدمه ، ولكنهم جميعاً - في حقيقة الأمر - يعملون معاً في الاتجاه نفسه . واعتقد أنه لم يكن هناك قط عصر كما فيه الجمهور القارئ على هذه الضخامة أو معرضاً هكذا ، على نحو علمي الحول ، لمؤثرات عصره ، كما هو الشأن مع عصرنا . لم يكن هناك - فيما أعتقد - عصر مثله ، نجد فيه أن من كانوا يقرأون أساساً ، كانوا يقرأون كتب المؤلفين الأحياء أكثر كثيراً مما يقرأون كتب المؤلفين الموق ، ولم يكن هناك عصر كعصرنا على هذا القدر من الانحصار ، والانزعاج عن الماضي . قد يكون هناك ناشرون كثيرون ، ومن المحقق أن الكتب التي تنشر أكثر من اللازم ، وأن الصحف لتحت القارئ على أن « يتابع » ما ينشر . لقد بلغت الديمقراطية الفردية النزعة أوجها : وإنه لمن الأصعب اليوم أن تكون فرداً ، عما كان الشأن في أي وقت مضى .

إن للأدب الحديث ، في حد ذاته ، معايير سليمة تماماً للنفرة بين الجيد والردئ ، والأفضل والأسوأ : ولست أود أن أوحى بأن أخلط بين السيد برناردشو والسيد نويل كوارد ، أو بين السيدة ولف والآنسة ماثين . ولكني ، من ناحية أخرى ، أود أن أوضح أن أدافع عن أدب « الحياة العالية » ضد أدب « الحياة المتواضعة » . إن ما أريد أن أؤكد هو أن مجموع الأدب الحديث قد أسفد ما أدموه النزعة الدنيوية ، بمعنى أنه ، ببساطة ، على غير ذكر ، وأنه ، ببساطة ، لا يستطيع أن يفهم معنى ما فوق الطبيعية وأولوية على الحياة الطبيعية ، معنى شيء أفترض أنه همتا الأساس.

ولست أريد أن أوحى بأن قد أقيمت مجرد شكوى نكدية من الأدب المعاصر . وإنما أنا إذ أفترض أن ثمة اتجاهات مشتركة بين قرائي ، أو بعض قرائي ويطي ، لا يكون السؤال : ما الذي فعله ؟ قدر ما يكون : كيف يهمل بنا أن نسلك بإزاءه ؟ ذهبت إلى أن الاتجاه الليبرالي بإزاء الأدب لن ينفع . وحتى لو كان الكتاب الذين يحاولون أن يفرضوا علينا « نظرتهم إلى الحياة »

كثير في حدود ، ولكني أظن أنه يجعل بنا جميعاً أن نرفض أخلاقية ليس لها مثل أعلى تضعه أمامنا فوق هذا . يبدى أنها تمثل واحدة من ردود الفعل العنيفة التي تشهد لها ضد الرأي القائل بأن المجتمع إنما وجد فقط لمنفعة الفرد ، ولكنها تعادل ذلك الرأي في كونها إنجيلاً لهذا العالم ، وهذا العالم وحده . وشكواى من الأدب الحديث من هذا النوع ذاته . فليست المسألة هي أن الأدب الحديث « لا أخلاقى » - بالمعنى العادى لهذه الكلمة - أو حتى أنه « لا صلة له بالأخلاق » . وعلى أية حال ، فإن إشار تلك التهمة لن يكون بالأمر الكافى . وإنما المسألة أنه ، ببساطة ، يطلق - أو يجهل كلية - أكثر معتقداتنا جذرية وإهمية ، وأن اتجاهه إنما ينزع بالتالى إلى أن يشجع قراءه على أن ينهبوا من الحياة قدر ما يستطيعون ، ما عاشوا ، وألا يفوتوا « خيرة » تعرض لهم ، وألا يضحوا بأنفسهم - إذا قاموا بأى تضحية أساساً - إلا من أجل منافع محسوسة لآخرين في هذا العالم ، إما الآن أو في المستقبل . من المؤكد أننا سنظل نقرأ خير ما يقدمه لنا عصرنا في باب ، ولكن علينا أن نقدّم بلا كلل ، طبقاً لمبادئنا الخاصة ، وليس فقط طبقاً للجداىء التي يقرها الكتاب والنقاد الذين يناقشونه في الصحافة العامة .

متنوعة عمدة خلقية أن تكفى وحدها لإصلاح حال العالم ، بينما يتطلب آخرون تغيرات جذرية ، إن قليلاً أو كثيراً ، في الميدان الاجتماعى ، أيضاً ، تغيرات هي أساساً من نمطين متعارضين . وهذه التغيرات المطلوبة ، والتي نقلت في بعض الأماكن ، تشابه في ناحية واحدة ، هي أنها تعتق افتراضات ما أدموه بالنزعة الدنيوية : فهي غير معنية إلا بتغيرات ذات طابع زمنى مادى خارجى . ولا تعنى بالأخلاق إلا من حيث طابعها الجماعى . وفي عرض لعقيدة جديدة من هذا النوع ، أقرأ الكلمات التالية :

« في أخلاقيتنا أن الاختيار الوحيد لأى مسألة خلقية هو : أهي تعترض ، أو تقضى بأى طريقة ، على قدرة الفرد على خدمة الدولة [ على الفرد ] أن يجيب عن هذه الأسئلة : « هل هذا العمل يضر الأمة ؟ هل يضر أعضائها الآخرين في الأمة ؟ هل يضر قدرى على خدمة الأمة ؟ » ولئن كانت الإجابة عن كل هذه الأسئلة واضحة ، فإن للفرد الحرية المطلقة أن يفعل ما يشاء . »

والآن ، فلست أنكر أن هذا نوع من الأخلاق ، قادر على خير

### في الشعر (١٩٤٧)

حديث بمناسبة الذكرى السنوية الخامسة والعشرين  
لاكاديمية كورنورد - كورنورد ، ماساشوستش ، ٣ يونيو ١٩٤٧

أنا كنا نعرف حتى أننا لم نكن مصغين إليه .

يبد أنى لم أخرج فحسب ، وإنما قد ألقى خطاباً عند التخرج ، قبل هذه الخطبة . ولست أذكر حتى ما قلته في أير من هذه المناسبات . ولكني أود هذه المرة أن ألقى خطبة أظن أنذكرها ، حتى إذا لم يفعل ذلك أحد سوى . والأمر الواحد الذى أنا منه على يقين هو أنه إذا رغب المرء في إلقاء خطبة يتذكرها أى إنسان ، أو يخرج منها بشيء ، فخير له أن يتحدث عن شيء يعرفه حقاً . والأفضل من ذلك أن يكون موضوعاً يعتقد السامع أنك تعرف شيئاً عنه .

والآن فإن الشيء الوحيد الذى أظن أن أعرف شيئاً عنه ، والذي يتفق الآخرون على أن أعرف شيئاً عنه ، هو الشعر . قد نكون جميعاً مخطئين ، وفي تلك الحالة يكون شخصان قد ارتكبا - ببساطة - غلطة : أحدهما يدعونه إياى إلى الكلام ، وأنا بقبول الدعوة . لأن الشعر هو ما أعنى أن أتحدث عنه . وهذا الجمهور ، إذا لم يكن بالغ الاختلاف عن سائر جماهير البداية ، فيحتمل أنه يشتمل على مغلطين ومغلطين من السامعين :

إنه لعرف ، أضفى عليه الزمن حرمة ، عند أى بداية في أى مكان ، أن يلقى امرؤ خطبة منوجهة إلى فصل التخرج . واعتقادى الشخصى أن فصل التخرج هو عادة على وجه الدقة ذلك الذى لا يصغى إليها . إن بعض تلاميذ المدرسة الأصغر سناً قد يصغون ، خاصة إذا كانت هذه هي أول بداية يحضرونها . وبعض التلاميذ الأكبر سناً قد يصغون ، جزئياً عن أدب ، وجزئياً لأسباب أخرى أشد غموضاً . بيد أن فصل التخرج يجد عادة الكثير مما يشغل ذهنه : فربما كان يفكر في الماضى ، ومن المحقق أنه يفكر في المستقبل ، ولكن ليس فيما قد يقوله له رجل لم يره قط من قبل ، ذات يوم حار من أيام شهر يونيو . وقد تخرجت أنا نفسى من مدرسة في يوم من الأيام : وإنى لأذكر هذه المناسبة جيداً ، رغم أنه قد مضت عليها سنوات طويلة ، ولكن الشيء الوحيد الذى لا أذكره ، لأن شكوكى تتجه إلى أنى لم أكن على ذكر منه في ذلك الوقت ، هو اسم الشخص المبرز الذى تحدث إلينا ومظهره ، أو ما الذى قاله . ولا أظن أننا قد تصافينا من الجلوس صابرين أثناء حديثه : فقد عدلنا من المسلم به أننا كنا هناك لكى نتحدث إلينا ، ولا أظن

اخترته ، أو وقعت فيه ، لكى يعولك ، بحيث تتمكن من كتابة الشعر ، فإنه لا بد للشعر (الذى تكتبه) من أن يعان نتيجة لذلك . ومن ناحية أخرى ، فلا خير في أن يقطع المرء إلى أن يكون شاعرا . لست أزدري الطموح : فهو بالنسبة لأغلب الناس ، في أغلب المهن ، أمر طيب جدا ، مادام هذا الطموح ليس مسرفا ، ومادام لا يجعلهم قساة لا يلينون ، ومادام لا يقضى بهم إلى التضحية بالأشخاص والقيم الروحية ، أو باختصار مادام الناس يتذكرون أننا جميعا في أعين الرب ضعاف خطاة ، وأننا على أحسن تقدير نقصر جدا عما كان يراد بنا أن نكونه . ولست أرى أى داع يجعل الناس الذين ينجحون لا يشعرون بالفخر لنجاحهم ، ماداموا لا يظنون بعين الزرابة إلى من هم أقل نجاحا ، أو يعمون عن الجوانب الأخرى التى فشلوا فيها . بيد أن الشاعر لا يجب أن يقطع قط إلى أن يكون شاعرا ، أو يجد إرضاء في نجاحه كشاعر .

ولابد من أن أحاول توضيح هذا قليلا . ليس بوسع المرء أن يتحدث إلا من واقع خبرته الشخصية . وقد ظلت دائما يطارذنى واحد أو آخر من شكين . أولها أن ليس فيها كتبت ماله قيمة باقية في الواقع : وهذا يجعل من العسر على المرء أن يؤمن بما يريد أن يفعله من بعد . فليست مشاعر المرء الداخلية ، ولا استحسان الجمهور ، بالتوكيد المرضى : لأن بعض الناس قد تحمسوا للشعر الذى نظموه ، ولم يوافقهم أحد على ذلك . وهناك أناس آخرون قد حبرا باعتبارهم شعراء عظماء ، ثم هزا بهم جبل تالر . ولكن الشك الثانى أبيض على الحزن : فانا أشعر أحيانا بأن بعضا ، على الأقل ، مما كتبت بالغ الجودة ، ولكنى لن أكتب قط أى شيء جيد بعد ذلك . ثمة عفرية جسم في أذن دائما ، كلما ناضلت لإنجاز أى قطعة جديدة من العمل ، بأنها ستخرج رديئة على نحو يدعو للرائء ، وأنى لن أدرك ذلك . وهناك ثلاث مرات على الأقل في حياتي ، ولفترات تتميز ببعض الطول ، كنت مقتنعا فيها بأنى لن أتمكن قط من أن أكتب أى شيء جدير بالقراءة . وربما كان هذا صحيحا في هذه المرة . من المؤكد أن الطموح أو الرغبة في عمل شيء ذى قيمة باقية لا تفيدان المرء بشيء ، وإنما ما أقرب إلى أن يكونا عقبتين . وكلما أصاب المرء نجاحا ، أى كلما أثنت المجلات على عملك وتحذث عنه ، غدا أشق عليك أن تكتب شيئا تاليا ، بحيث يكون هو الشيء الذى نى داخلك وتريد أن تكتبه ، بدلا من أن يكون الشيء الذى تعرف أن الناس يتوقعون منك أدائه .

وسواء كان هذا ما نطبق على جميع الفنانين أم لا ، فأمر لا أستطيع أن أقطع فيه برأى : ولكنى على ثقة من أن أهم فضيلة يتحلى بها شاعر هي الانتضاع . ومعنى هذا ألا تتأثر بالرغبة في نيل الاستحسان ، وألا تتأثر بالرغبة في أن تمتاز على أى شخص

أولئك الذين يكتبون شعرا ، أو يرغبون في كتابته ، وأولئك الذين يعترضون على دعوتهم إلى قراءة الشعر . بدى أن هناك بعض الناس ممن لا يرغبون في كتابة الشعر ، وفي الوقت ذاته لا يعترضون اعتراضا جديدا على قراءته ، ولكن من المحتمل أن يكون هؤلاء أقلية . وعلى هذا فسأحاول أن أقول شيئا لأولئك الذين لا يرون في الشعر أى فائدة البتة ، أملا أن يجد من لا يرغبون في الكتابة ، ولا يعترضون على القراءة ، شيئا جديرا بالإصغاء إليه .

إن متحدث البداية ، عادة ، هو ، فيها التحليل ، شخص قد أصاب لنجاحا في الحياة في هذا الفرع المحدد أو ذاك . ولكن إذا كان ثمة شيء واحد ليس من نصيب الشاعر ، فهذا الشيء هو النجاح . إن الشعر ليس - في المحل الأول - وظيفة حياة : والنجاح يعنى عادة وظيفة . وأول شيء ينبغى أن نتذكره عن الشعر هو أنه ليس بوسع أحد أن يتعيش منه . إن المصورين والموسيقين يتعيشون أحيانا ، وذلك ببساطة لأن التصوير والموسيقى هما بالضرورة أعمال تستغرق كل الوقت . فأنت لا تجد وقتا لأى شيء آخر ، ومن ثم إما أن تعيش من التصوير أو الموسيقى ، أو لا تعيش أساسا . أما الشعر فليس ، لحسن الحظ ، عملا يستغرق كل الوقت . ولينى بوسعك أن تكتب شعرا إلا بضع ساعات في اليوم . وقد نجحى عليك أيام كثيرة لا يمكنك فيها أن تكتبه البتة . وهذا من حسن الحظ لأن الشاعر - إلا أن يكون ذا دخل خاص كاف ، وهذا هو الاستثناء ، ولست على يقين من أنه أمر طيب ، وإنما أنا على يقين ، على الأقل ، من أنه ما كان ليكون أمرا طيبا بالنسبة لى - أقول لأن الشاعر يتعين عليه أن يجد طريقة أخرى لاكتساب دخل ، وكلما قلت علاقة طريقته في كسب العيش بالشعر ، كان ذلك أفضل . وقد بدأت ، أنا نفسى ، حياتى بمحاولة أن أكون مدرسا ، ولم أجرب ذلك إلا عاما ونصف ، وبعد ذلك قضيت ثمان سنوات مرضية جدا أشغلنى في بنك ، معاجل كيميالات تدفع عند الاطلاع ، وأوراقا تجارية مقبولة ، وبوليصات شحن بحرية ، وما إلى ذلك من الأغز ، وفي النهاية استطعت توفيرها للشعر - وهو حركة المبادلات الخارجية لمجلة البنك . والمشكلة هي أنك قد تهوى العمل الذى يتعين عليك أن تقوم به من أجل العيش . وإذا هوته فستبرع فيه . وإذا برعت فيه رقيت . وكلما ازدادت ريقا ، قل الوقت والطاقة اللذان تستطيع توفيرهما للشعر - وهو السبب الاصل في قيامك بذلك العمل أساسا . وإنى لأعرف شاعرا بالغ الرفاهة اضطر إلى أن يستقيل من مصلحة حكومية ، وذلك ببساطة لأنه غدا أهم مما ينبغى : وكان عليه أن يتقصد وظيفة أخرى أقل مرتبا ، كى يجد أى وقت وطاقة للشعر .

إنك إذا غلوت أشد طموحا من اللازم في العمل الذى

نجعل أى إنسان - فى المدرسة أو فى الكلية - يقرأ الشعر ، إلا إذا كان يجد فيه نشوة ؟ حسنا . لست أريد إلا أن أقترح شيئا واحدا على عقول من لا يميلون إلى الشعر ، ويعتبرون أن العلم أو العلوم الاجتماعية هى الأمر الملائم للناس الجادين حقيقة . فهل حدث قط أن بين لك امرؤ أن تدريبا على خير الشعر من شأنه أن يعين على حمايتك من شعوذة النثر اليومى المألوفة ؟

إنك إذا درست خير النثر الكلاسيكى الإنجليزى : نثر سوفت وبيرك وآدمز وجفرسن ولنكولن وف . هـ . برادلى ، فستألف كتابا يقولون بالضبط ما يعنونه . بيد أن هؤلاء الكتاب يعبرون عن الأفكار بالضبط . وعن طريق دراسة خير شعر ، تألف كتابا يعبرون عن المشاعر بالضبط . والآن فإننا معرضون لأن نظن أن النثر يمكن أن يكون مضبوطا ، ولكن الشعر دائما شئ غامض وغائم . بيد أنه ما لم يسعنا أن نتبين المشاعر بوضوح ، فلن يسعنا أن نتبين الفكر بوضوح . إن أغلب النثر الذى نقرؤه ، وهو يشمل كل ما نقرؤه فى الصحف اليومية ، يجهر بأنه يقدم وقائع أو أفكارا ، دون توسل إلى انفعالاتنا . والواقع أن أغلب ما نقرؤه إنما يلعب على انفعالاتنا ، ويدعى أنه لا يتوسل إلا إلى أذهاننا . وهذه إحدى الأخطار الكبرى لعصرنا هذا .

ثمة ثلاثة أنواع رئيسية من النثر . فهناك النثر العلمى ، الذى يرمى إلى طرح وقائع خاصة بشئ ما . ولست أعنى فقط كتب علم الطبيعة أو الكيمياء أو أى «علم» آخر : وإنما الكتابة عن كل أنواع الموضوعات : كيف تقود سفينة ، كيف تربط العقد ، كيف تصنع الأشياء . وليس هذا النوع من النثر سهل الكتابة كما يبدو : فإن أغلبنا قد حيرته - فى وقت من الأوقات - ورقة التعليمات التى تحمى مع جهاز آلى اشتريناه ، أو حتى التعليمات على زجاجة دواء . ثم هناك النثر التخيل - كالروايات - وهو ينقل إلينا مذاق كون المرء شخصية معينة فى موقف معين ، ويعرفنا بكل أنواع الناس والمواقف ، خارج نطاق خبرتنا . وهناك النثر الوصفى الذى قد يكون قائما على وقائع وعلميا ، أو قد يبين لنا كيف نستجيب - على نحو أكثر حساسية - لمنظر طبيعي ، أو صورة ، وبالتالى يغدو تخيُّليا . وأخيرا ، فإن قسما أكبر بكثير - من قراءاتنا فى الصحف والمجلات - قد أريد به إغرازا لبشئ . وعندما يبدأ الكاتب بطرح رايه ، ويوضح أنه يرمى إلى إقناعنا بالعقل - فهذا طيب وعادل . بيد أن قسما كبيرا من المادة المطبوعة يحاول أن يغرينا بشئ ، دون أن ندرى ، بل دون أن يدرك صاحبه . ويشمل هذا كثيرا من كتب التاريخ التى أوفت على الغاية علما واحتراما . وإنى لأفضل كتابا للتاريخ يتخذ موقفا صراحة ، على آخر يظن أنه غير متحيز : لأننا مع الأول نعرف أين نقف . أما الثانى فقد

آخر ، وألا تتأثر بما ينتظرون قراؤك منك ، ولا أن تكتب شيئا مجرد أنه قد حان الوقت لكتابة شئ ، وإنما معناه أن تنتظر فى صبر ، دون أن تأبه لكائنات بين سائر الشعراء ، الدافع الذى لا تستطيع له مقاومة - أو أن تقبل الدعوة الخارجية على أنها مجرد عمل يؤدى ، دون أن تشغل بالك بما إذا كان ما مستكتبه شعرا أو ليس بالشعر . لقد كتبت «الأرض الخراب» لتخفف ببساطة من مشاعرى الشخصية . وكتبت «جرعة قتل فى الكاتدرائية» لأنه قد طلب إلى أن أقدم مسرحية لاحتفال فى كاتدرائية كانتربيرى ، تحت شروط معينة وفى تاريخ معين . وأحيانا يجئ إلى أن الشعراء الذين من نوع إملى دكنسن ، ممن لم يحظوا بأى شهرة خلال حياتهم ، لم تكتب عنهم أى كتب أثناء حياتهم أو مقالات فى الملاحق الأدبية لـ التايمز أو الـ هيرالد تريبون ، قد كانوا أسعد الشعراء حظا . لم تكن لديهم أسباب تدعو للكتابة سوى حاجتهم إلى الحديث إلى أنفسهم على ذلك النحو . ولهذا السبب فإنه إذا أرادت أى واحدة هنا أن تكتب شعرا ، فلتأكد من أن ما تريد هو أن تضع شيئا على الورق بالطريقة التى تشعر معها بالرضا لأنها قد عبرت عنه ، حتى لو لم يقرأ أحد . ففى أغلب أنواع الكتابة يلزم أن تفكر : لآى جمهور تكتب ؟ أما فى الشعر فيلزم فى أغلب الأحيان أن تنسى الجمهور كلية . من المحقق أن ثمة لحظات يحتاج فيها المرء إلى التشجيع لكى يستمر أساسا ، ويحتاج فيها إلى جمهور من شخص أو اثنين يؤمنون بنا ونؤمن بهم . بيد أن الشعر الحقيقى إنما ينبع فى المحل الأول من ضغط بداخلنا ، وليس من نداء صادر عن جمهور . وفى الفترة الفاصلة بين كتابة القصائد ، لا يكون المرء شاعرا : وإنما مؤلف قصائد معينة : ولكن المرء - كما قلت من قبل - لا يكون قط على يقين من أنه سيكتب يوما قصيدة أخرى ، ومن ثم لا يجد إرضاء للتفكير فى نفسه على أنه «شاعر»

واضح أن ما قلته لا يشوق سوى أولئك اللوات يكتبن منكن منظومات ، أو يرغبن فى كتابتها . ولكنى أخال أن فيه بعض الدلالة لكل إنسان . فما من أحد يعد «نجاحا» كليا فى الحياة ، وإنما كل امرئ «إخفاق» إن كان ذلك قليلا أو كثيرا . ومن يلوحدون ناجحين كثيرا ما يكونون فاشلين ، والعكس . ولا يجعل بامرئ أن يستبد به القنوط إلى الحد الذى يجعله يعتقد أنه قد فشل كلية ، ولا بامرئ أن يرضى عن نفسه إلى الحد الذى يجعله يعتقد أنه قد نجح .

والآن أود أن أقول شيئا أكثر مباشرة لمن يعتقدن منكن أنهن لا يملن إلى الشعر : أولئك اللوات ربما كن قد اختنقن من محاولة حشو حلوقهن بشعوى . كثيرا ما يفترض أن الشعر لا يراد به سوى أولئك الناس الفريدين الذين يرغبون فى كتابته . فلم

الأول . وتدرجياً نجد مزيداً من الأبواب تتفتح . وقد كنت - فيما أظن - شبيبت عن الطوق تماماً ، قبل أن أبدأ في تذوق شكسبير تذوقاً حقيقياً . وإنه لشاعر أشعر أني أتعلم منه المزيد ، كلما تقدمت في السن ، وغدوت تدرجياً أكثر إدراكاً قليلاً .

والآن فإن لهذا كله صلة بالسياسة ، والسياسة شئ علبنا جميعاً أن نهتم به ، لأن علينا جميعاً مسؤولية عامة هي التصويت . إن ما يفرق بين شعب حر ودهماء ، هو أن الأول يتكون من أفراد يستخدمون عقولهم في التصويت ، والثاني لا يعدو أن يحركه التحيز أو الانفعال الجماعي . وإن مسؤولية استخدام العقل هي مسؤولية كل إنسان : فأنت لا تستطيع أن تنجو منها بمجرد أن تقول في تواضع إنك لست بالفكر . لأن واجبتنا هو أن نستخدم العقل الذي منحنا الله إياه ، وإن إدراكك السبب في أنك تصوت لشخص ما ، لأهم من أن تصوت - كما تفعل مصادفة - لخبر المرشحين . وحتى أذكأنا يتعين عليهم دائماً أن يسألوا أنفسهم : لماذا يميلون إلى أن يصوتوا بطريقة معينة . وإن من أهم الأمور ، عند قراءة الصحف ، والنظر في أمر من تلك الكمبة الهائلة من المواد التي تنصب علينا كل يوم من أجل هذا أولمناضة ذلك ، أن تكون قادراً على أن تدرك : متى يتوسل الناس إلى عقلك ، ومتى لا يعدون - ببساطة - أن يحاولوا إيقاظ تحيز من تحيزاتك ، والتوسل إلى مصالحك الانانية الأضيق ، أو لبواثت نفورك ، أي باختصار عندما يحاولون أن يلبسوا الوجدان ثياب الفكر . إنه ليجميل بالعلم أن يعلمنا متى تثبت النظرية ، ومتى تثبت الواقعة ، ومتى تتماصك سلسلة من الاستدلالات . أما الشعر فيجعل به ان يعلمنا كيف نفهم طرق التعبير عن الانفعالات والمشاعر بالكلمات . ولهذا يلوح لي أن الشعر كما هو الشأن مع العلم - وأنا أقول الشعر لأنى أعتقد أنه يستطيع مساعدتنا على التفرقة بين التوسل إلى عقولنا والتوسل إلى انفعالاتنا - مهم لتكوين مواطنين صالحين .

يقدم في ثوب الوقائع مالا يعدو أن يكون شعوره الشخصى نحو الوقائع .

والآن فإننا لو تعلمنا كيف نقرأ الشعر على النحو الأمثل لوجدنا أن الشاعر لا يفرنا قط بأن نؤمن بأى شئ . ثمة قصائد فلسفية عظيمة . ونحن لا نستطيع أن نفهم دانتي دون أن نعرف الكثير عن الكنيسة الكاثوليكية ، فضلاً عن عدد من الموضوعات الأخرى . ولا نستطيع أن نفهم تلك القصيدة الهندية العظيمة ، البهاجافادجيتا ، إلا أن نكون على بعض الفهم للديانة الهندوسية . ولكن ما نتعلمه من دانتي أو من البهاجافادجيتا أو من أى شعر ديني آخر هو مذاق الإيمان بذلك الدين . وإذا احببنا ذلك المذاق فقد يقضى بنا هذا إلى أن نستمر وندرس ذلك الدين . ولكن ما من أحد خليف أن يبتدى إلى الإيمان بأى شئ مباشرة . من جراء قصيدة . إن الشعر يساعدنا على أن نفهم مشاعرنا فيها أفضل ، وعلى أن نفهم رقة من الوجدان والمشارع أوسع مما كانتا خيلين أن نفهمه في خبرتنا الخاصة المحدودة . وهذا واضح في الشعر الدرامي والقصصى ، وفي المسرحيات والملاحم العظيمة ، ولكنه يصدق على سائر أنواع الشعر أيضاً . وكلما ازدادت كمية الشعر الجيد الذى نستمتع به ، وزادت معرفتنا له ، ازدادنا وعياً - على نحو أوضح - بأى نوع من التوسل الوجداني إلينا في سائر أنواع المواد المطبوعة التي نقرأها . ويدعى أنى أو كد كلمة نستمتع . فأنت لا تحصل على أى فهم حقيقى له ، إلا إذا استمتعت به . ونحن نبدأ بأن ننحرف مع شاعر معين : وفي حالتي كان هذا الشاعر هو فتزجرالد وعمر الحيام . حين كنت في الرابعة عشرة . ولدى آخرين ، فهذا الشاعر هو هاوسمان وفتى شرويشير . ولدى كثيرين ، فهو شلى . وإنه لأمر سيء أن نظل قراءة لشاعر واحد فحسب ، لأنه ما من شاعر واحد يمكنه أن يعرفنا بأكثر من رقة محدودة من الخبرات الجديدة . بيد أنه من المحتمل أن نجد - عندما تكبر عاماً أو عامين - أن شاعراً آخر قد حل في حياتنا محل الشاعر



للمكتاب القديم  
الإخراج المتميز

# دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والجميلة

مصحف الشروق المفسر اليسر

لظلال القرآن الكريم للشويع سيد قطب

المعاجم والموسوعات

كتب التراث

الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين

السلاسل العلمية للشباب

أجل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان  
عربية وعالمية

بطاقات الشروق

طراشورة

القاهرة ١٦ شارع جواد حسني ت : ٧٧٤٨١٤ / ٧٧٤٥٨٧  
٨٤ شارع اليرغني - مصر الجديدة ت : ٦٦٢٨٣٠  
بيروت ص.ب ٨٠٦٤ ت : ٢١٥٨٥٩ / ٢١٥١٠١  
لندن ٣١٨ / ٣١٦ ريجنت ستريت لندن  
دبليو ت : ٦٣٧٢٧٤٣  
تلخس : ٢٥٧٧٩

- مذاهب فكرية معاصرة  
الأستاذ محمد قطب
- الصبغة الإسلامية  
بين الجحود والتطرف  
د. يوسف القرضاوي
- مشكلات في طريق الحياة الإسلامية  
محمد القرضاوي
- جمال الدين الأفغاني والفتنة عليه  
د. محمد حمادة
- ألف حكاية وحكاية  
د. مينة أميري
- ملف إسرائيل  
دراسة للصهيونية السياسية  
د. محمد جواد
- شرعية الحكم  
في العالم العربي  
أحمد طاهر
- أنصار متنوعة  
مطبعة أمينة
- قيم من التراث  
د. محمد محمد محمد
- إلا قلبا  
أنجيست
- تراث من فظل تبارا  
محمد عفيف
- على مشارف الخمسين  
ممدوح عبد المحمد

## عرض الدوريات الأجنبية،

دوريات إنجليزية

عرض : حسن البنا

مقدمة : يتناول هذا العرض للدوريات الأجنبية خمس مقالات عن الشعر العربي القديم . وقد كتبت كلها بالإنجليزية ، ونشرت في دوريات خاصة بالأدب المشرق والشرقي بين عامي ١٩٧٣ و ١٩٨٣ . والمقالتان الأولى والأخيرة تقدمان لنا أفكارا نقدية في المقام الأول ، على حين تحتوي المقالات الثلاث التي بينها على تحليلات للشعر من مداخل مختلفة .

إن أهمية هذا العرض يمكن أن تتأسس على حقيقة أن هذه المقالات المتناولة فيه تمتد على مدى عشر سنوات ؛ وهي مدة كافية لإعطاء صورة واضحة عن الاتجاهات الجديدة التي يتناول بها المستشرقون الجدد الأدب العربي القديم .

إن القارئ سيلاحظ اتفاقا بين هؤلاء الباحثين على قضايا معينة ، وإعادة نظر في قضايا أخرى خاصة بهذا الأدب . فهؤلاء الباحثون يتميزون ليسا بينهم بمراجعة دائمة لطرق البحث السائدة . إن المذهب البنوي مثلا ، وهو من أحدث المناهج المتبناة في تحليل الشعر العربي القديم ، يخضع للمراجعة في المقالة الأخيرة في هذا العرض ، كما يؤخذ على بعض تحليلاته جنوحها إلى الإسراف في المنطقية في المقالة الرابعة .

لقد كان اهتمامي في هذا العرض ، الذي ربما طال بعض الشيء ، أن أعطي فكرة واضحة بما قيل في هذه المقالات ، وكيف قيل ، وما علاقته بغيره ، وكان التقويم النقدي بمثابة إيضاح للصورة أكثر منه هجوما عليها ، ودرية في الفهم أكثر منه رغبة عنه .

من القصيدة الأولى إلى القصيدة الثانوية  
أفكار حول تطور الشعر العربي الكلاسيكي

ورثاء لبيد لأخيه ، وقارنا ذلك بلغة الشعاعين في معلفتها . ولا يعني هذا أن كل الشعر المكتوب في شكل «القصيدة» خال من التعبير المباشر المسوق في لغة بسيطة ؛ إلا أن التعميم الذي طرحه الكاتب ، خاصة بالبساطة المميزة لتقطعة المناسبات ما يزال قائما .

وبناء على التفرقة التي أقامها الكاتب بين القصيدة والتقطعة فإنه لا يرى في الأمر غرابة من حيث إن الشطرات الرئيسية في الشعر العربي خلال العهود الإسلامية يسهل رصدها في القطعة أكثر منها في القصيدة . إلا أنه سيكون من الخطأ افتراض أن المحاولات الإسلامية المتأخرة لإنتاج قصائد لم تقتض

هذه المشكلة فإنه يمكن القول ، وبكل ما يوجبه الحذر طبعاً ، أنه - من الناحية الأسلوبية - هناك فرق مميز بين نوعين من الإنشاء الشعري . فقصيدة المناسبات (أو القطعة في نظر الكاتب) ، إلى جانب تحررها الواضح من الصرامة النسبية للبنية الإخراجية للقصيدة ، تتميز عموماً بالبساطة في لغتها . وعلى حين ينبغي أن يربط بين شكلية القصيدة الجاهلية وصفتها شبه الشعائرية من ناحية ، وفخامة وعلو لغتها وطبيعة معجمها العربي والحوشي من ناحية أخرى ، فإن اللغة في شعر القطعة أكثر بساطة ، على نحو ما يتضح لنا إذا نظرنا في رثاء أسرى القيس لأبيه ،

كتب الدكتور محمد مصطفى بدوي هذه المقالة الطويلة ونشرها في مجلة الأدب العربي التي تطبع في ليدن هولندا ، العدد الحادي عشر ١٩٨٠ ، ص ١ - ٣٩ . وهي تحمل عنواناً رئيسياً هو : "From Primary To Secondary Qasidas" وعنواناً فرعياً هو : "Thoughts On The Development Of Classical Arabic Poetry"

تتكون المقالة من ثلاثة أجزاء أساسية : في الأول منها (١ - ٧) يشير الكاتب إلى الفروق الشائعة بين «القصيدة» و«التقطعة» في الشعر الجاهل . وعلى الرغم من الطبيعة المعقدة

تقليد أدبي تحاكيه . وقد نتج عن هذه المحاكاة بروز قصيدة الانحلال ، واستمرار التقليد للقصيدة الأولية ، بل محاولة التفوق عليها في استعمال غريب اللغة .

**ثالثا :** القصيدة الثانوية أساسا قصيدة مدح ، يتقلص فيها عنصر الحماسة إلى أدنى درجة ، على العكس من القصيدة الأولية حيث يجتهد الشاعر هويته باتمائه إلى قبيلته والدفاع عن أخلاقها . وهنا كذلك يقف شاعر «القطعة» الخارجي على النقيض من شاعر القصيدة الثانوية .

**رابعا :** إن حاجة الشعراء لحياة آمنة دفع بشاعر القصيدة الثانوية لأن يلبس دور الممثل الخرقى (المهرج) ليبدل السرور على مولا ، بالإضافة إلى ضرورة ترمسه بتقاليد قصيدة المدح وإجادته البلاغة .

**خامسا :** اختفت التفرقة الحادة بين الرجز والقصيدة في القصيدة الثانوية ، وأصبح الرجز يستخدم في الأغراض الجادة والشعر التعليمي .

وبنى الكاتب هذا الجزء بالإشارة إلى قدرة شعراء القصيدة الثانوية - برغم الحدود الضيقة لهذه القصيدة - على التعبير عن بردهتهم وآرائهم الشخصية في الواقع ، وتغير بعضهم بوضوح بجملة خاصة ، وظهرت نغمة دينية مثلا في رثاء جبرير لزوجته التي لم تكن لنجبها في رثاء أبي ذؤيب لأولاده . وقد استطاع ، في فترة متأخرة شعراء عباسيون من مثل أبي تمام والمتنبي أن يعطوا من أنفسهم أكثر في قصائدهم .

وفي الجزء الأخير (١٢ - ٣١) من المقال يناقش الدكتور بدرى التطورات التي لحقت بشعر القطعة ، ويوضح لماذا يكون سهلا أن نلاحظ هذه التطورات حيث تمتع الشعراء بحرية أكبر في إنشاء هذا النوع من الشعر ، من تلك التي كانت لديهم في إنشاء القصيدة الثانوية التي كانوا يكسبون عيشهم من قولها .

وبحصر الكاتب مظاهر هذه التطورات في شعر القطعة في نوعين هما : شعر الحب وشعر الحفر ، حيث حدثت تغيرات بالغة في استخدام اللغة ببساطة أكبر من تلك البساطة النسبية التي لوحظت في شعر القطعة عند مقارنته بالقصيدة . وقد دعا إلى هذا التغير المذهب في الغناء في مكة والمدينة ، الذي ثما في ظل ظروف سياسية خاصة بنى أمية وسياساتهم .

تأت قصائد هؤلاء المحاربين قطعاً قصيرة في شكل مقطوعات ، كل منها في موضوع واحد ، بدلا من القصيدة ذات الموضوعات المتعددة . وتتميز كذلك ببساطة لغتها وأوزانها ، وتحمل طابع الأرتجال والمباشرة ، مع تضمنها إشارات قرآنية بحسب المناسبة ، فخرًا كانت أو رثاء<sup>(٧)</sup> . وقليل جداً هم الشعراء الذين استطاعوا اكتساب شهرة في أثناء حروب الفتح ، إلا أن عملهم سيظل مهما من حيث قيامه علامة على مرحلة جديدة في تطور الشعر العربي ؛ وهي مرحلة توقفت فيها القصيدة الأولية بوضوح عن الارتباط الوثيق بالواقع الاجتماعي العقل والروحي الجديد .

ويضرب الكاتب مثلا أكثر وضوحا لتطور شعر القطعة بعد الإسلام من خلال الإشارة إلى شعر الحوارج ، وانفاد البعد الأنطولوجي للقصيدة الجاهلية في شعرهم الذي اكتسب شخصية ذاتية ، مبررا عن درجة عالية من حدة العاطفة .

ولكن العقيدة نفسها التي صنعت من الشاعر الخارجي المنحدر ، سليل الشاعر الجاهل الصعلوك ، محاربا بطلا ، أُنسئت أيضا للشاعر الرسمي ، سليل الشاعر القبلي الجاهل ، مكانة اجتماعية لم تعد محصورة في الدفاع عن القبيلة . لقد خفت هذه النغمة على الأقل لبعض الوقت ، حتى بُعثت مرة أخرى ولكن في إطار أكبر من التجمعات القبلية التي حققت بعض السيطرة ، وحيث احتاج الناس إلى أن يمدحهم شعراء معروفون بتأييدهم في الجمهور وإن لم يكونوا بالضرورة مرتبطين بهم بروابط القبيلة أو الدم . وهكذا كان وضع الشعراء أيام بني أمية . ونتيجة لهذا التغير الجوهرى الذى طرأ على دور الشاعر ووظيفته في عالم مختلف تماما ، ولدت القصيدة الثانوية التي اتخذت من قصيدة المدح شكلا أساسيا لها .

يخصص الكاتب الجزء الثانى من المقالة (٧ - ١٢) للفوارق الرئيسية بين القصيدة الأولية والثانوية ، حيث يمحصرها في خمسة ، سنحاول إيجازها فيما يلي :

**أولا :** القصيدة الأولية تجربة شعائرية ، في حين أن القصيدة الثانوية تجربة أدبية ، على ألا يعنى هذا أن القصيدة الجاهلية لم تكتسب تقليديتها بوصفها عملا أدبيا في العصر الجاهل .

**ثانيا :** القصيدة الثانوية تفترض وجود

بعض التغيرات في طبيعة ومجال القصيدة الجاهلية . ويضئ الكاتب في توضيح الفرق بين هذه الأخيرة وقاتلها من جهة ، وما صارت إليه بعد الإسلام من جهة أخرى ؛ بحيث استحدثت كل منها عنده أسبا مغايرا للآخرى . فالقصيدة الجاهلية كانت نتاجا طبيعيا لأسلوب بطولى في الحياة ؛ أسلوب مجتمع صحرأوى قبل في طباعه وقيمه . ولقد وُجدت هذه القصيدة لتتغنى بهذه القيم ، ولتمكن العرب ، خلال وظيفتها الشعائرية ، من مواجهة أمور الحياة والموت في بيئة اعتادت على القسوة . وكان عد الشاعر الجاهل أن يقوم بهذه الوظيفة الاجتماعية المهمة ، فيفتنى بقيم قبيلته ، ويحمي شرفها ، ويهجو أعداءها ، كسبا كان ينال ثناء القبيلة واحترامها . وقد تراءى للكاتب أنه قد يكون مقبدا أن نسمي هذه القصيدة بـ «القصيدة الأولية» ، تمييزا لها من فط القصيدة الذى قيل في العصور الإسلامية ، والذي يعطيه اسم «القصيدة الثانوية»<sup>(٨)</sup> .

وسوف يعقب الكاتب الفرق بين هذين النمطين من القصيدة على طول مقالته ، خصصا الجزء الثانى منها للفوارق الرئيسية بينهما . وهو يهد لذلك ملاحظة تغير صورة الشاعر ودوره تغيرا لا يمكن تجاهله نتيجة لحجى الدين الإسلامى الجديد بقمه الروحية المختلفة اختلافا جوهريا عن قيم المجتمع الجاهل . ولهذا فعل الرغم من التشابه السطحي بين غطى القصيدة فإنها جد مختلفتين ، سواء في طبيعتها أو وظيفتها ، أو حتى مبرر وجودها ذاته .

ويقرر الكاتب أن التغير لم يكن ، بطبيعة الحال ، ليحدث فوراً ، بل على العكس ، لم يشعر الناس به ، نظرا لارتباطه بحساسيتهم ونظرتهم إلى العالم . ويضئ الكاتب ، في إشارة مكثفة إلى قصية الشعر والإسلام ، أن الإسلام والبنى عمدا قد وقفا من الشعر الجاهل موفا يساعد على تحول ملحوظ من غط شعرى إلى آخر في وقت وجيز . ومن ثم فقد مضت الأمور بشكل غير محسوس في هذا الصدد .

أما نقص الإنتاج الشعرى في صدر الإسلام فله دلالة عند كل من القدماء والمحدثين ؛ ولكن على حين يرجع القدماء ذلك النقص إلى انشغال العرب في حروب الفترحات فإن المحدثين يبدلون على وجود أشعار كثيرة قالها أولئك الفاتحون خاصة في فارس ثم في سوريا ومصر . وكان طبيعيا أن

التغمة ، والذي كان معبرا عن الموضوعات المحمية عند أبي تمام والتمتبي ، قد ساهم بشكل كبير في وصوله إلى درجة من النجاح لم يكن أسلوب أبي التتاعية البسيط الواقعي ليحققه .

وثالثا : فإنه على الرغم من أن الموضوعات الرئيسية للقصيد الثانية عند الشعراء الأمويين ، كانت محفوفة ، خاصة بالنسبة لخصائص المدوح ، فإن الشعراء العباسيين سمحوا لأنفسهم بالتجديد في مقنعتهم .

ومع ذلك ، فلأن موضوع القصيدة الثانية في ملاحع الجوهريه ظل هو نفسه نمطا ثابتا يحمل زاده الخاص من الفضائل والصفات - فقد كان على الشعراء العباسيين أن يضربوا على نفس الوتر ألحانا متنوعة ؛ ومن ثم كانت الحاجة إلى الإسهاب والتنويع بذكر في التعبير اللفظي قائمة ومتحققة بمساعدة كل المصادر والإمكانات التي وفرتها الحياة العقلية الحية في الحضارة العباسية . وإنه في ضوء هذه الخلفية ينبغي أن يرى مولد الأسلوب الجديد ( البديع ) ، الذي يظهر فر أشكاله الأولى عند بشار ، ويزداد انتشارا عند مسلم بن الوليد . وإنه لمن الصعب أن نجد شاعرا عباسيا واحدا استطاع أن يهرب من تأثير البديع .

إن البديع ، بلا شك ، نتاج الصناعة الواعية ( أكثر من اللازم ) ، وإن لم تكن بالضرورة تحول دون إظهار شاعر أصيلة . لقد اهتم ابن المعتز ، واضع أول كتاب في البديع ، بأن يوضح أن كل أنواع البديع يمكن العثور عليها في التقاليد العربية السابقة ؛ وهو أمر لا شك فيه إلا فيما يختص بالمذهب الكلامي الذي استمره من الجاحظ على حد قوله . ويستحق هذا العصر الأخير عناية خاصة ، لأنه بعد ، أكثر من أي عصر آخر ، نتاجا خالصا للمناخ العقلي في العصر العباسي ، وغالبا ما كان من الأسباب الجديدة في رفض النقاد العرب لشعر المحندين ، ومع أنهم هم أنفسهم ربما لم يكونوا على وعي تام بذلك المنصر ، إلا أنهم ركزوا اهتمامهم بالفضل على أكثر مظاهره سطحية - أي استخدام اللغة .

ويعلق الدكتور بدوي على قضية استخدام البديع في الشعر العباسي بأنه كان نتاجا لذلك الجدل المنطقي الصارم الذي أعطى الشعر العباسي ذوقه الخاص . ولكنه يعود فيقرر أن نتائج هذه الحركة العقلية المتطورة قد تبنت

من الواضح - بناء على الملاحظات السابقة حول التطورات التي لحقت بشعر القطعة - أن ما يقترحه كاتب المقالة ، على حد قوله ، هو أن الاختلافات الأساسية التي حدثت في الشعر العربي منذ العصر الإسلامي ، والتي قررت بشكل حاسم مساره التالي الصحيح خلال العصر العباسي ، هذه التغيرات حدثت في الحقيقة في الحقبة الأموية . وعلى نحو مماثل من نمو القصيدة الشائوية والتطور الأسلوب والموضوعي للقطعة ، كان الانتقال من الحقبة الأموية إلى العباسية انتقالا غير عكس أكثر منه تحيرا مياغتا أو ثورة جدرية .

وإذا كان الأمر كذلك في الذي قاد النقاد العرب القدامى إلى افتراض أن المحندين كانوا العباسيين وليس الأمويين ؟ في الإجابة عن هذا التساؤل يلقي الكاتب بعض الضوء على تلك التطورات في الشعر العباسي التي عدت جديدة حتى ولو كان بعضها له جذوره في الحقبة السابقة عليه :

فأولا : كانت الإسهامات الأساسية في الشعر العباسي على يد شعراء مولدين . ولا شك أن التنوع العرقي قد ساعد على إنتاج شعر متنوع في موضوعاته ومدخله وأصاليه .

وثانيا : نتيجة للضغوط التي تعرضت لها القصيدة الثانية على يد الاتجاه المحافظ في اللغة ، كان على الشعراء أن يتخذوا ثلاثة مسارات : الأول تبنه بشار (الذي عاصر كلا العهدين الأموي والعباسي) في قصائده التي تأخذ طريقا وسطيا بين لغة الشعر الجاهل والتعبيرات المعاصرة المتطورة الحديثة ؛ وهو ما كان في أذعان النقاد في كلامهم عن أسلوب المولدين أو المحندين (وهو البديع الذي سيتناوله الكاتب في نهاية المقالة) . أما المسار الثاني فهو يتميز ببساطة في اللغة والأسلوب ، وبعد نتاجا غير مباشر للقطعة وليس للقصيدة ؛ وقد ارتبط باسم أبي التتاعية . وأما المسار الثالث فقد كان الأسلوب المفضل بالنسبة للشكل الرسمي القديم وأسلوب التعبير على التغمة ؛ وأفضل مثال عليه هو شعر مسلم بن الوليد ، وفيما بعد ، إلى حد ما ، شعر أبي تمام . ولا يخلو الأمر من دلالة إذا قلنا إن الاتجاه الأخير قد أنه لا يسيطر على شعر القصيدة التالي في المدى البعيد . ولا شك أن النجاح العظيم الذي حققه هذا الأسلوب الشكلي بجمله الرنانة عالية

في شعر الحب تغير مفهوم الحب نفسه ، فأصبح لدينا بدلا من القصيدة «العقلية» ، التي تحتل بالقيم الجماعية ، فصائدات تعامل مع الحب وتصف جوانبه المختلفة ، مركزة على نفسية الشاعر الفردية .

غير أن التطورات التي حدثت في شعر الحب لا ترجع كلها إلى الحياة المتغيرة المترفة في مكة والمدينة ؛ فقد نشأ شعر الحب «المهذب» والثالي ، الذي يعد واحدا من أكثر التطورات اللافتة للانتباه في تاريخ الشعر العربي - نشأ في حياة الصحراء الأكثر بساطة في صدر الإسلام . ولم يكن هذا النوع من الشعر بلا جذور في الشعر الجاهل .

وكانت قصيدة الخمر والخمرية ، هي المنطقة الأخرى التي حدثت فيها تطورات أساسية داخل شعر القطعة . وكما حدث في شعر الحب ، فإن جذور الخمرية يمكن تتبعها في الحقبة الجاهلية مثلا عند الأعشى الكبير . وفي عالم الأمراء الأمويين الترف مضى الخمر والغناء يدا في يد معا . وبعد الوليد بن يزيد ، في نظر مؤلف الأغاني ، مؤصل قصائد الخمر ، ومجدد الطريق لمن بعده في هذا الصدد . وقد كتب الوليد في الخمر والحب بشكل متناوب ، وقصائده تتميز بالارقة والعلوية والسحر ، في لغة مباشرة بصورة لافتة للنظر ، وبساطة من الواضح أنها أصطلعت من أجل الغناء .

وإذا كان الوليد واعيا بأنه يكتب داخل تقاليد شعر الحب السابقة عليه ، مقارنا نفسه بجميل وابن أبي ربيعة ، مطورا فيه كذلك ، فقد راد سبيلا جديدا في شعر الخمر لم يسلكه أسلافه ، حيث كتب قصائد كاملة مكرسة للخمر في لغة على قدر عظيم من البساطة والغنائية ، مستخدما أوزانا قصيرة مناسبة ، وواصفا تأثير الخمر عليه وموقفه منها ؛ وهو موقف عبادة يعتقد بوجبه أنه يحطم «تابو» دينيا . وهذا المنصر الأخير يضيف بعدا روحيا إلى قصائد الخمر عنده . وهنا أيضا تكمن أصالته وتأثيره العميق في أبي نواس .

وحقا لقد مهد الوليد الطريق للشعر العباسي في نواحي كثيرة ؛ فقصائده في الخمر تعبر في بعض الأحيان عن موقف عصيان أمام الخالق الدينية ، موقف شك بل رفض ، هو بوضوح نتاج للصدام بين الأفكار المحافظة والحياة العقلية المتطورة التي طبعت الجزء الأخير من العهد الأموي ، وكانت ملمحا أساسيا للمهد العباسي ، نتيجة لازدهار الثقافة العربية .

- على الرغم من الجدة والعنف في تناول  
الذي بدأت المقالة بها وانتهت أيضا بها ، فإن  
ثمة غموضا أساسيا فيها يبدو في التفرقة بين  
بشار من ناحية ، ومسلم وأبي تمام من ناحية  
عند الكلام على « القصيدة الشائوية »  
وأسلوب المولدين « البديع » ثم الجمع بينهم  
جميعا بعد ذلك في « القطعة » التي يرى أن  
التجديدات حدثت فيها بشكل مثير من ناحية  
أخرى ، وهنا لا يستطيع المرء إلا أن يكشف  
عما يمكن أن يكون السبب الرئيسي وراء  
« الغموض » في مقالة الدكتور بدوى . إن  
الكاتب لا يبدو أنه يعتقد في أهمية « البديع »  
ودوره في الشعر العربى ، بخاصة في الحقيبة  
العباسية ، وذلك ربما يرجع إلى امرين :  
الأول أنه لا يتسق مع فكرته الأساسية التي  
يقدمها في مقالته ، وهي أن التجديد في الشعر  
العربى بدأ في العصر الأموى وليس كما هو  
شائع في العصر العباسى . والأمر الثانى هو  
أن نظره إلى البديع نظرة تقليدية ، يوافق فيها  
ابن المعتز نفسه في رأيه أن الأنواع الأربع  
الأولى موجودة في القرآن والحديث والشعر  
الجاهلى ، وكل ما في الأمر أن المحسنيين  
أسرفوا وأفرطوا في استخدامها . وحتى في  
مقالته التي ينتصر فيها لأحد أنواع البديع من  
خلال تحليل قصيدة أبي تمام في فتح عمورية ،  
يفرغ أنه لا ينتصر للابلاغة<sup>(٣)</sup> . إن إدراك ابن  
المعتز نفسه للبديع بعد متأخرا نقديا<sup>(٤)</sup>  
والغريب أن الدكتور بدوى يضع ابن المعتز في  
المرحلة الأخيرة في استخدام البديع إبداعيا ،  
وفي الوقت نفسه يرى رأيي في البديع من  
الوجه النظري .

الطبيعة عند الصنوبرى ، الذي يرى فيه  
الكاتب ظاهرة طريفة يصبح فيها الفن  
والطبيعة مجولين معا بشكل لا فكنا منه ،  
إلى الحد الذي تصبح فيه الطبيعة فنا والفن  
طبيعة ، ويتبادل كل من الواقع والتقاليد  
أماكنهما .

ويعلق الكاتب ، وفي ذهنه ابن المعتز  
والصنوبرى والسرى الرفاء ، على موضوع  
رؤية الطبيعة رؤية خالصة من خلال الفن  
بأنه ينطوى على كثير من المخاطر الجسيمة ضد  
الفن وضد إدراك الطبيعة . هذه الرؤية تدل  
على الركود الذي كان في طريقه المحتوم إلى  
إصابة الثقافة العربية . وكان على التقاليد  
الأدبية في هذه الثقافة أن تترجح تحت السطحية  
المفرطة ، والأكرويات اللطيفة التي انتهى  
إليها الشعر مع مرور الوقت .

ولأن هذا العرض المطول قد استنفد  
مساحة كبيرة فلأني سوف أبدي بعض  
الملاحظات التي لم أشأ أن أتناول المقالة من  
خلاصها ، لخصص على أن يلم القارئ بما  
يكتبه الباحثون بالإنجليزية عن الأدب العربى  
أولا ، نظرا لأهميته العلمية .

- يستعمل الدكتور بدوى في هذه المقالة  
وغيرها مقارنات بين التقاليد الأدبية العربية  
والغربية ، ويربط بينهما . وهذا شيء لا فت  
للتأنيب حقاً ، ويمكن الاستفادة منه في مجال  
الأدب المقارن .

- يعطى الكاتب في هذه المقالة أهمية  
أساسية لشعر الأمويين ، ولكنه يعود - ربما  
لاحتظ القارئ - فيسلبهم حقهم هذا عند  
تأكيد أهمية التطورات التي حدثت في الشعر  
العباسى . وربما كان هذا هو السبب وراء  
اختلافه مع سى إس لويس حول التسمية بـ  
« أولى » و« ثانوى » . انظر هامش ( ١ ) .

بشكل مثير ، كما ينبغي أن يتوقع المرء ، في  
شعر القطعة ، حيث حملت تجديدات ذات  
دلالة طرحها الأمويون في شعرهم ،  
والتفتها الشعراء العباسيون الذين طولوا  
فيها ، ومدوا الشعر العربى من خلالها إلى  
آفاق متعددة الاتجاهات . على أبدي هؤلاء  
الشعراء اكتسبت قصيدة المناسبات درجة غير  
مسيوقة من تعقد العاطفة والمدخل ، ونعمة  
بأسرة لم تكن تعرف فيها من قبل . وازدهر  
جس الفكاهة Humour لأول مرة في الشعر  
العربى . . . إنه ذلك الوعى بتصورات نهائية  
في الحياة والموت ، ذلك الشعور الدينى ( نظراً  
لعدم وجود مصطلح أفضل ) الذى يعطى  
شعر الحفر عند أبي نواس ، وليس فقط  
قصائده الدينية الواضحة ، سمة روحية  
عميقة الفلق ، بل يكن الوليد بن يزيد ( وليس  
يزيد بن الوليد كما ورد في المقالة ص ٢٦ )  
ليرد إليها وقد تكون عقله في زمن أقبل تطورا  
عقليا وأقل غامضة . وإن تحليل تناول شعر  
أبي نواس بذلك وحساسية للغة وصوره وبنائه  
لجدير بأن يكشف عن تعقد موقفه المتكافئ في  
ضديه .

إن مثل هذا التحليل جدير بأن يكشف  
عن الطريقة الإبداعية التي استخدمها  
الشعراء العباسيون في التعامل مع التقاليد  
الشعرية ، سواء بقليها رأساً على عقب  
للسخرية والاستفادة منها في نفس الوقت ، أو  
بتناولها واستعمالها من أجل التعبير عن  
أغراضهم ( من مثل وضعها كمقابل لخبراتهم  
المعاصرة ) . وفي كلتا الحالتين تمكن الشعراء  
من إنتاج شعر يبلغ الغاية في السخرية .

وفي هذا الإطار كذلك كان استخدام ابن  
الرؤي للطبيعة بوصفه شاعراً من شعراء  
المدينة ؛ فقد كان شعره من روافد شعر

في المقالة الثانية في هذا العرض وهي بعنوان :  
« الجزء الخاص بالنافة في قصيدة الملح »

وصف ابن قتيبة للقصيدة وأقسامها . وهي  
ترى إلى إثبات أن وصف ابن قتيبة لا يناسب  
القصيدة الجاهلية ، وإنما يمكن تطبيقه فقط  
على غمط واحد من عدة أنماط طورها الشعراء  
الأمويون . أما في أيام ابن قتيبة نفسه فكان  
هذا النمط من قصيدة المدح قد هجره الشعراء  
عملياً ويمكن أن نلاحظ أن الصلة بين  
المسائين المطروحين في المقالة أساسية ؛ فابن

فكرة أوضح عن تطور مهم في تاريخ الأدب  
العربى ، أى الانتقال من القصيدة القبلية  
Tribal Ode ، في العصر الجاهلى إلى  
قصيدة البلاط Courtly Ode ، في العصر  
الوسطى الإسلامية<sup>(٥)</sup> .

وثمة مسألة أخرى تطرحها الكاتبة وتلقى  
عليها الضوء في مقالته ، هي مدى مشروعية

تقدم الكاتبة الألمانية ريناتا ياكوبو Re-  
nata Jacobi لها<sup>(٦)</sup> بمقدمة ( ١ - ٤ ) تؤكد  
فيها أهمية الجزء الخاص بالنافة بين أجزاء  
القصيدة العربية القديمة من حيث ما لحقه من  
تغير جذرى في الفترة الممتدة بين العصر  
الجاهل والعصر العباسى . وهي ترى أنه  
يفحص عمليات التغير التي أصابت هذا  
الجزء في مراحلها المتتابعة يمكننا الحصول على

القصيدية الثابتة التي تتكون من النسب والديع فقط في أخذ مكان الشكل الثلاثي من القصيدة .

وفي العصر الأموي كانت القصيدة القبلية على وشك الاختفاء ، على الرغم من استمرارها على لسان الشعراء المحافظين . وفي مكانها نلاحظ كثرة القصائد الجديدة ذات «الرجل» المستفيض إلى المدح ، مؤكدة عناية الشاعر في الوصول إليه ، ومستعجلة كل الخيوط المعنوية لوصف الناقة القبل ، التي لا تسهم في تحقيق هدف الشاعر من التأثير على المدح . وهكذا لم يعد الجزء الخاص بالناقة يمثل جزءاً مستقلاً في القصيدة ، وإنما نظر إليه بوصفه جزءاً من قصيدة المدح ، مضافاً إلى الديع أحياناً ، ومزجاً به أحياناً أخرى . ومن الناحية فإن القصيدة الثلاثية لم تعد تشكل نموذجاً معيارياً ، إذ حلت محلها القصيدة الثنائية التي لا تحتوي على موضوع «الرجل» ، أو يتقدم الديع بيتان أو ثلاثة منه . وبالإضافة إلى ذلك فقد ، بدأ اختياراً مشرعاً للشعراء المداحين أن يحذفوا النسب .

أما في قصيدة البلاط في الحقبة العباسية فإن «الرجل» ينحسر إلى حد أبعد في مدى تطبيقه في طوله . وعلى الرغم من أنه كان ما يزال يستخدم في تلك الحقبة بوصفه صيغة تقديم للمدح ، فإن لدى الكاتبة من الأدلة ما يسوغ لها تقرير أن القصيدة الثنائية تشكل النموذج المعيارى للقصيدة البلاط العباسية .

وتعلق الكاتبة على نتائج بحثها فتري أن تطور القصيدة من الجاهلية حتى القرن العاشر الميلادي يمكن تتبعه في مساره التوالي ، مكوناً خطاً مستمراً واحداً ، برغم بعض الانحرافات القليلة . إن جيلاً واحداً من الشعراء ، لم يقلد آخر لمجرد التقليد ؛ فقد أسهم كل جيل ببعض التغيرات التي تطرأ على اللفظة والحق ، سواء في محتوى النوع الأدبي أو بنية . وفي أثناء هذه العملية فقدت القصيدة سرديتها ، كما فقدت كذلك - إلى حد ما - ملامحها الوصفية ، وأصبحت أساساً بلاغية الأسلوب ، مدنية الشخصية . وبعبارة أخرى ، لقد استبدل الشعراء بالوحدة السردية للقصيدة القبلية وحدة الوظيفة .

ومن ناحية أخرى فإن هذه الوحدة الوظيفية قد حتمت مزج الرجل بالديع ، وأدت إلى تقلص وصف الناقة في الفترة الأموية ، وساعد ذلك بالإضافة إلى تحديد

من كل عهد ، أجمع عليهم النقاد القدامى والمحدثون بأنهم من أشهر شعراء المديح في عصرهم . وهم على التوالي : الأخطب ، وجبريل والفرزدق من الأمويين ، ومجموع مدائحهم ١٤٤ قصيدة ، وأبو نؤم والجحترى والفتى من العباسيين ، ومجموع مدائحهم ٩٣٣ قصيدة ، تحليلها الباحثة تحليلاً دقيقاً وكامياً .

وهي تشير إلى اعتمادها على النتائج التي وصلت إليها في كتابها المذكور آنفاً فيما يخص الشعر الجاهل ، وتؤكد قبل التحليل أنها مهمة بتاريخ النوع الأدبي وليس بالقصائد المفردة ، كما تؤكد أن التحليل موجه نحو البنية السطحية للقصيدة فقط ، مستبعدة من دراستها تلك المشكلات المتعلقة بالوظائف الخاصة بتقليد ما من تقاليد القصيدة ، أو المستويات الدلالية المختلفة التي يمكن أن تمثلها في قصيدة معينة .

وفي بداية الملخص الذي ختمت به الكاتبة مقالها (٢١ - ٢٢) تشير إلى أن دراستها محدودة في مداها ومادتها ، وينبغي أن تقوم دراسات أخرى باستكمال ما فيها من نقص ، وتؤكد ما وصلت إليه من نتائج . ونحن نقدم الآن ملخصاً مشابهاً من خلال التحليل (٤ - ٢١) ليلم القاريء بهذه النتائج . ولكن بطبيعة الحال فإن هذا لا يعني على الإطلاق عرج الرجوع إلى التحليل نفسه .

إن «القصيدة القبلية» في العصر الجاهل تشمل ، كقاعدة ، ثلاثة أجزاء كل منها له اعتبارها الخاص (النسب ، النسب ، وصف الناقة ، المديح) . وترتبط هذه الأجزاء معاً من خلال تكتيكات ذات طبيعة سردية . وأما الجزء الخاص بالناقة فلا يتحدد على الإطلاق من خلال فكرة المديح ، إذ إنه في أنماط أخرى من القصيدة يعد تعبيراً عن الحياة والمجتمع القبل . وفي النصف الأول من القرن السابع الميلادي ، أي خلال جيل الشعراء المعروفين بالمخضرمين ، لم يكن ثمة مفر من حدوث تغير حاسم في وظيفة جزء الناقة ، على نحو ما يؤكد شعر الأعشى وميمون والحطيطة . وبشكل مواز للقصيدة القبلية تدرج في الظهور شكل جديد للقصيدة ، استبدل فيه الشاعر بوصف الناقة وصفاً لرحلته عبر الصحراء إلى المدح . وفي البداية كان هذا الوصف للرحلة يحتفظ بعناصر من وصف الناقة ، وبعد هذا أول مراحل الانتقال في «القصيدة القبلية» إلى «قصيدة البلاط» في الفترات المتأخرة . وفي نفس الوقت بدأت

قضية ، من ناحية ، يتحدث عن الجزء الخاص بالناقة في وصفه أقسام القصيدة من حيث هو جزء طبيعي يأتي بعد الوقوف على الأطلال والنسب وقبل المديح . والكاتبة من ناحية أخرى ، تعيد وصف هذا الجزء المهم من القصيدة في العصور الأدبية المختلفة ، وتتابع التغيرات التي لحقت في كل هذه الأطوار ، ودلائها داخل القصيدة القديمة ، ثم تناقش علاقة ذلك كله بوصف ابن قتيبة بتأثير نظرتهم التقليدية الثابتة إلى الشعر العربي القديم .

وقبل أن تبدأ الكاتبة تحليلها ، تشير إلى أن الشعر العربي في كل حقبة يتميز بميل قوياً إلى المحافظة . وكان التقليد والتجديد مضميناً جنباً إلى جنب ، وكان هناك دائماً شعراء يجادلون أن يحتفظوا بشكل مطلق للقصيدة وإن كان ذلك لمجرد إظهار مقدرتهم الشعرية . ولهذا السبب ترى الكاتبة أنه من المستحيل أن نقرر شيئاً ما إذا كان ثمة اتجاه تقليدي - تنكيكا كان أو أسلوباً أدبياً - قد هجره الشعراء ناهياً ، اللهم إلا إذا قمنا بنقص دقيق لكل الموضوع المتاح .

ومهما يكن من أمر فإن الكاتبة تعتقد أن هناك مسألتين يمكن أن يجاب عنها بشيء من الثقة في هذا الصدد : الأولى ، أن التحليل الوصفي لنتائج مثله للشعر يمكن أن يبين عليه ما إذا كان شكل بنيه من أشكال القصيدة سائداً أو نادراً . والثانية ، أنه يرتبط نتائج أكثر من مسح وصفي معاً يمكن التأكيد من أي مسار سوف تأخذه عمليات التغير . وعلاوة على ذلك فإنه من خلال مثل هذه الدراسة سوف يكون واضحاً أن التطور الشعري لا يتقرر طبقاً لعوامل خارجية ، ولتغيرية شعراء أفراد فحسب ، بل طبقاً لقواعد جارية متواترة في الشكل الأدبي نفسه كذلك .

قسمت الباحثة تاريخ القصيدة إلى أربع عهود : جاهلية ، مخضرمية ، أموية ، وعباسية . ولها تعلق بالفتوتين الأولى والثانية قامت الباحثة بفحص كل النصوص المتعلقة بالموضوع كي تؤسس للأشياء الرئيسية للقصيدة ، ولكنها لم تقم بعمل قائمة كاملة ، ولا تقوم إحصائية ، لاعتقادها أن هذه النصوص المبكرة لا تمثل قاعدة يمكن الارتكان إليها في إجراء كهذا .

أما بالنسبة للمعدين الآخرين فإنها تبنت طريقة مختلفة ، حيث اختارت ثلاثة شعراء

مقصد الرحلة وخط سيرها - على نقل القصيدة القليلة إلى قصيدة البلاط . وليس هناك أدنى شك في أن هذا هو الشكل الذي وصفه ابن قتيبة للقصيدة .

ولمة مسألة أخرى في وصف ابن قتيبة تؤيد رأى الكاتبة ، وهي أن وصفه للنسب ترجمة دقيقة للنسب الأموي المتأثر بشعر الغزل المعاصر له ، ولكنه لا يكاد يناسب المقدمة الغزلية في القصيدة الجاهلية . فالشاعر الجاهل لم يكن بعد قادرا على الارتداد إلى مشاعره ووصفها باستفاضة ، إذ كان عقله موجها إلى العالم الخارجي . وعند كلامه عن عاطفته وأساه كان يتناول في إسهاب مظاهرهما من دموع وأرق ، وبعد تقرير مشاعره سرعانا ما كان يتحول إلى الأشياء المادية المحيطة به . أما الاستبطان والمعاملة الحقة للعاطفة في الشعر فقد كانت نتائج حقب متأخرة .

وتثير مقالة ريناتا ياكوبي موضوع صحة الشعر الجاهل من زاوية تحليلية تستحق الإشارة إليها في نهاية هذه المراجعة . فالكاتبة تؤمن بقدرته التحليل الوصفي على اكتشاف عمليات التنعير في القصيدة وأسباب التطور الشعري ، وبخاصة القواعد الجمالية المتوارثة في الشكل الأدبي نفسه . وقد أدنى إيمانها بهذا الجبداً إلى استبعاد البعض القصائد وعدها منجولة (ص ٧) ، كما ساعدها على اكتشاف نقاط التنعير في بنية القصيدة حتى في العصر الجاهل نفسه . وهي تستمر في إثارة الموضوع نفسه من خلال جدلها مع بلاشير الذي تعترض على رأيه في قصائد الشعر الجاهل ، وانتظام أسلوبها بمرور الوقت ، والرواية طبقاً لنموذج القصيدة في وصف ابن قتيبة . وتقرر بكل تأكيد أن افتراض بلاشير لا أساس له بشكل عام إن لم يكن في كل فترة فردية . فعلى ضوء ما وصلت إليه من نتائج فإن القصيدة الجاهلية أو القليلة تشكل خطأ غثا خفيا من القصيدة ، ومرحلة سابقة من التطور ، ورائت فيها تدريجيا القصيدة الأموية . وأخيرا تقول ريناتا ياكوبي إنه إذا كان ذلك صحيحا فإن القصيدة الجاهلية يجب أن تعد موقفة من حيث هي شكل (ص ١٩) .

ولمة نقطة أخيرة تصل بمقالة الدكتور بدوى التي يسطرها الحديث فيها ، ومقالة الكاتبة الألمانية ياكوبي . فعلى حين يشترك الاثنان في إعطاء الحقبة الأموية أهمية أساسية في تطور الشعر العربي ، فإنها يفترقان في رؤيتها لطبيعة هذا التطور ، وبخاصة في

علاقته بالإسلام . فالدكتور بدوى - كما رأينا - يقرر أن التطور حدث بتأثير الإسلام وإن لم يكن محسوسا ، لارتباطه بنظرة المؤمنين الجدد إلى العالم . وهذا في حد ذاته قد يتسق في طبيعة فهم هؤلاء الناس للدين وروحه وقبمه الجديدة عليهم ، ولكنه ، في الوقت نفسه ، لا يشرح طبيعة التطور في إطار القصيدة «الشائوية» وعلاقته بالقصيدة «الأولية» ؛ بخاصة في تلك الحقبة المبكرة التي سبقت الشعر الأموي ، أي الحقبة المخضومة ، وربما قبلها بقليل في الشعر الجاهل نفسه . وهنا يتبدوا ياكوبي أوضح من بدوى حيث نلاحظ في تناولها للجزء الخاص بالناقلة في قصيدة الملح (٨ - ١٣) أن ثمة إشارات عدة في هذا الشعر تتكشف عن ملامح خاصة به ، من مثل نمو الروح الفردية في الإنشاء والأسلوب ، في التعامل مع الموضوعات والصيغ التقليدية . وهي ترى أن قصيدة الملح في العصر الأموي نتاج لهذا الشعر الذي نما في خط مواز للتطور الإسلام وليس بتأثيره . وهو أمر يمكن التدليل عليه من خلال ديوان شاعرين رائدين هما الأعشى يمينا والخبطية ، بل إنه يمكن الرجوع إلى السابعة وزهير للملاحظة تغييرات أخرى في القصيدة التقليدية . وكل ما كان على الشعراء الأمويين أن يفعلوه هو أن يملسوا هذه الخيوط ويمسكوا بأطرافها ، مؤكداين جوانب فيها ، ومستبعدين تلك العناصر من الوصف القبلي التي لم تكن لتساعدكم في تحقيق هدفهم من المديح . والكاتبة أخيرا تلاحظ هذا الخط من التأثير والتأثر بين أجيال الشعراء ، حيث تلاحظ العلاقة بين الأعشى والخبطية المتعاصرين ، ومدرسة زهير وكعب والخبطية ، ثم تتابع الخط بين الخبطية وراوته الفرزدق ، وكذلك بين الأعشى والأخطل .

أما ك . دالجليش Dalglish فقد تناول الأعشى ببعض التفصيلات في مقالته :

«العاطفة في ديوان الأعشى»

«دراسة لبعض جوانبها»<sup>(٧)</sup>

ويقول في بداية مقالته إن الصلة الدقيقة بين الشعر والعاطفة لا تطرح مشكلة يمكن تحليلها والخروج من التحليل بحل واحد «صحيح» لها . أما النقطة الوحيدة المقبولة بشكل عام فهي أن ثمة صلة ما قائمة في الواقع ، وأنها ، إن لم تكن مسطردة ، فهي هجيمة . ولكن السؤال الذي لم يجب عنه في دراسات بعض المحدثين لهذا الموضوع في

الشعر اليوناني هو : ما العلاقة الجوهري بين الشعر والعاطفة التي يظهرها . إن النفاذ إلى هذا النمط من العلاقة لأمر حيوي في فهم الشعر العربي الكلاسيكي وتقديره حتى قدره ، بخاصة أنه ينتمي إلى تقليد محكم العقد ، يكاد لا يكون مألوفا للغرب تماما . والمفترض هنا هو الإضافة إلى الدراسات السابقة في الموضوع بدراسة بعض النصوص التي تحتوي على علاقة متبادلة بين العاطفة والتقليد في عمل شاعر واحد هو الأعشى ، الذي يمكن - بأكثر من طريقة - أن تعد المداخل التي يتبناها في شعره مطابقة لتلك المائلة في الشعر الجاهل بشكل عام .

وفي بعض المراحل المبكرة المفترضة في تطور الشعر العربي ، وثقي الحب - أو أنزل - إلى مقدمة القصيدة . ولما كان الحب هو الذي يزودنا بأكثر نقط الانطلاق العاطفية إلى الشعر ، فلذلك يبدأ الكاتب المناقشة به . والحب ، على عكس الكراهية والحرب ، يقع في الزمن الماضي حيث المحبة دائما قد نأت وهجرت ديارها في التقاليد الشعرية المعاصرة للأعشى . وهذا الحب «التقليدي» في مقدمة القصيدة مفترض فيه الصفة التقليدية ، وأن تكون نغمة حمزية ، ولكنها لا تعبر عن عاطفة شخصية تجاه موقف بعينه ، بل هي بمثابة مقدمة درامية لتأسيس نغمة ما ، وربما عمقا الشاعر أو غيرها في بقية القصيدة .

ويلاحظ الكاتب أن الأعشى يضيف إلى صورة الرجل بالقدمة عددا من صور الأحران التقليدية للمحب العذري ، وتؤدي به هذه الملاحظة إلى محاولة رؤية علاقة بين الأسف على الحب الماضي والحب الذي لا يكاد المحب يحققه في الشعر العذري . ويرى أنه إذا وجدت هذه العلاقة فيها يتصل بالأعشى فسوف تكون رقيقة إلى أبعد حد ، ذلك لأن الأعشى لا يبذل هنا جهدا على الإطلاق في تحقيق أي شكل من أشكال الفردية المتخيلة ، بل هو يطور موضوعه كعجب سىء الحظ في أبيات يجب أن يفترض فيها أن مستمعيه يألفونها تماما ؛ وإذا كان مقصودا من وضعا التعبير عن عاطفة شخصية فسوف تكون مرفوضة لجدبها . ومع ذلك ، فلو أن لها غرضاً درامياً ، فإن حقيقة معرفة المستمعين لكيفية تطورها لا يضمن من قوتها .

والكاتب لا يتعمق المكانة الأساسية للعاطفة في الشعر العذري بوصفها مقابلا للعاطفة في الشعر التقليدي ، وإن كان يقترح مقارنتها مع العاطفة عند الأعشى .

وينطلق الكاتب من مقولة مؤدعها أنه في السنوات الأخيرة سعى عدد من مؤلفي الكتب والمقالات إلى ترسيخ فكرة غريبة تقول إن قصائد الشعراء العرب في العصور الوسطى تنفطر إلى قائلها المفكرة. وهو يرى أن هذه المفكرة ليست بشيء، وأنها دليل على القراءة المتسرعة. ويفسر أمثلة واضحة القصائد السردية من القصائد القصصية لابن أبي ربيعة وأبي نواس، مع تقليده من أهمية هذا النوع من التابع كما رأينا، كنوع من الوحدة. أما إذا كانت هناك بعض القصائد التي لا تكشف عن هذا التابع السردية، مثل قصائد المدح، فإن الكاتب يترح أن نعدّل قليلاً من حاستنا في العنور أن قصائد ذات نوع مألوف من الوحدة؛ لأن مثل هذه القصائد قد تكون نوعاً من التفصيل الذي ليحول دوننا وملاحظة حيل أخرى ربما كانت أكثر غرابة، بجوهر الناقد الخفصيص The Critical Adversary. (ص ١٦٤).

وربما كان هذا التحوط سبباً في اختيار الكاتب لفصيدة غير مشهورة لأي تمام<sup>(١١)</sup>، وأخرى صغيرة تتكون من خمسة أبيات لأي نواس<sup>(١٢)</sup>، وثلاثة ريساعية لابن الرومي<sup>(١٣)</sup>. وربما كان هذا الاختيار بدوره هو الذي قاد الكاتب إلى توضيح أن درجة قابلية التبادل interchangeability بين الأبيات عالية بشكل معقول داخل أجزاء القصيدة، ولكن الفصيدة كل؛ لأن الفكرة تدل على علاقات متمثلة بشكل واضح. ولعله يقصد بالقابلية للتبادل أن أبيات القصيدة يمكن إعادة ترتيبها دون أن تؤثر على الفكرة. ويواجه موقفاً مشابهاً في تحليل القصيدة الثانية حيث يلاحظ أن النكتة في قصيدة أبي نواس هي التوابل التي تعطي القصيدة طعمها ومع ذلك يرى أن علاقات الفكرة هي اللحم الذي توضع عليه التوابل.

ويبدو أن الكاتب كان على ثقة من سبق الظن لدى القارئ حول جدوى النظر إلى الشعر بهذه الطريقة المنطقية الجافة، فهي مقالة بأنه لا يرمى إلى القول بأن أولئك الشعراء قد فكروا في قصائدهم قبل أن يقولوها (طبعاً هم فكروا ولكن بنطق مختلف) ولكنه يرمي إلى أن بعض القصائد من هذا النوع يمكن أن تنتج بسهولة من الأسلوب البلاغي الذي يقلل من التنوع الشكلي بين مكونات القصيدة بسبب ولوعه بالتشاكل والتناوب في الفكر أو النحو. وبذلك يسهل

والفردية في نفس الشعر. وكذلك قضية التحل في هذا الشعر، حيث يشير الجليلش إلى احتمال توليد أبيات على الأعمشى وقصائد مزيفة، ولكنه يحتمل أيضاً أن التقاليد نفسها، بناء على ذلك، وبرغم تنوع محتملها العاطفي، هي تلك التي استخدمها الأعمشى. ولذلك فرعاً يكون معقولاً أن نعد الإحالة إلى الأعمشى هي إلى «مدرسة الأعمشى»، دون أن يكون لهذه النقطة تأثير على غرض هذه الدراسة. والكاتبان - كما رأينا - يتعاملان مع مشكلة الشك في الشعر الجاهل من خلال النقد والتحليل الداخلي لهذا الشعر، نقداً وتحليلاً يعتمدان على دراسات مماثلة في التقاليد الغربية؛ وهو أمر غير تقليدي عند المستشرقين الأوائل، الذين اعتمدوا على تصورات خارجية عن الشعر في معظمها. ولعل في هذه المحاولات وفي غيرها مما سنعرض له في حينه، تنويراً للشعر الجاهل، ودفعاً للدراسين العرب إلى مزيد من الدراسة والاهتمام والتطوير لهذا الشعر<sup>(١٤)</sup>.

أما أندرياش حوري أستاذ الأدب العربي بجامعة برنستون فيتناول في مقالته: «الشكل والمنطق في بعض القصائد العربية من العصور الوسطى»<sup>(١٥)</sup>

وهذه القصائد ثلاثة: واحدة لكل من أبي تمام وأبي نواس وابن الرومي، كما يشير إلى قصيدة أخرى لأي نواس. يناقش الدكتور حوري من خلال تحليل هذه القصائد الطياري منهاجاً للتفكير يقرر إلى حد بعيد الشكل الذي «وتركه قصيدة ما في العقل». وهو يؤكد العبارة الأخيرة، لأنه يريد أن يبين أن تأثير القصيدة يمكن أن يعتمد على العلاقات بين القوالب المنطقية التي تنظم فيها مكوناتها المتتابعة، بدلاً من اعتماده على المعلومات المتقولة بوضوح في تتابع من الأبيات التقليدية إلى حد كبير. وهذا لا يعني إهمال المعلومات، بل يعني أن المعلومات مادة خام، ترتب فأصبحت هذا الأثر المبرك في العقل<sup>(١٦)</sup> عن طريق الرمزية المنطقية Logic Typology وليس التابع السردية.

ومقالة تحاول تطوير منهاج للتفسير قاشاً على نوع معين من النصوص. والكاتب يرى أن شكلية المنهج المطروح مناسبة للدراسة البلاغية وبخاصة أن البلاغة تسليمة الناقد البناي التي تعود بالتسمية إلى ألف عام.

ويلاحظ - من ناحية أخرى - أن الجنس عند الأعمشى كذلك ليس له معنى فردي، حيث لا يسمح له بالسيطرة على القصيدة، بل يوظفه لإظهار خبرته كمحب كبير في السن، وليس لإظهار عاطفة شخصية. ويطبق الكاتب وجهة النظر هذه على صور الأعمشى الأخرى «المتعلقة بالبنات والخرائر، بل شعر الحمر، والشعر غير الشخصي، من الشاعر يبدو كأنه يتكلم بشكل شخصي، فإن هذا ليس شبيهاً بالشعر الغنائي الغربي، وإنما هو شعر المنولوج أو الحوار الدرامي. والعاطفة، بشكل عام، ليس لها الأهمية الأولى، ولكن يتعرف المستمع عليها أو يرمي بإظهارها من خلال النص، بخاصة إذا كان النص قصيدة مدح، كما هي الحال هنا.

ويلاحظ الكاتب، في هذا الصدد، أن الراوة، أي يكونون مهتمين بالاحتفاظ بالقصائد الفردية العربية المبكرة، وما تبقى منها مثلاً في ديوان الأعمشى؛ فرعاً كان غرض صدقة. كما يلاحظ من خلال بيت واحد للأعمشى أن الفرق بين «الحب» و«الوجد» ليس واضحاً تماماً في القواميس العربية، وإنه إذا عد «الوجد» شيئاً ذاتياً يتصل بعاطفة المحب فإن شعر الأعمشى يخلو منه. ولكن وجود مثل هذا البيت يطرح احتمالاً مؤدعاً أن الأعمشى وغيره من الشعراء العرب المبكرين قد فكروا بشكل عام في مشاعر شخصية، ولكنهم تصوروها خبرة لا ينبغي أو يستطيع التعبير عنها أو نقلها على نحو ما تطور مفهوم «الوجد» بعد ذلك في الخبرة الصوفية. وإذا ثبت صحة هذا ألبتة وابتعدت دراسات أخرى، فإنه قد يساعد على شرح ظهور التقاليد في الشعر العربي القديم؛ تلك التقاليد التي لا شك أنها تقوالت لتصور ماعده الشعراء حاجة تلجأ إلى إحسانهم بشكل عميق. وحتى ترسم خريطة هذه التقاليد، ويترفع على الدوافع التي ألفتها، فإن الشكل الأدبي الذي تمثله لا يمكن تقديره على نحو صحيح.

ولعل القارئ يلاحظ أن الكاتب يشترك مع بدوي (١٩٨٠) في بعض الملاحظات حول الربط بين الغزل العذري والشعر الجاهل، كل بطريقة، ومع ياكوب (١٩٨٢) فيما يتعلق بالدرامية والسردية



قيام تناسبات شكلية بين هذه المكونات . ويرى الدكتور حموي أخيراً أن الحكم على أبيات ذات علاقات منطقية بأنها ذات دلالة كافية لتخلق من القصيدة كلاً أمر يجب أن يظل دائماً خاضعاً للتقييم الفردي .

فيذا ما جئنا إلى المقالة الأخيرة ، وهي حديثة جداً بالنسبة لباقي المقالات وجدنا أن صاحبها سوزان بينكي ستيتكفيتش تعرض بشكل جاد لتعدد تنكيكات معينة في التحليل البنائي كما هي مطلقة من قبل نقاد بينهم في حقل الشعر الجاهل . وهي تحاول في مقالاتها الطويلة ، التي تمتلئها :

بـ التفسير البيوي للشعر الجاهل : نقد والمجاهات جديدة<sup>(١٤)</sup>

أن تبرهن عن عدم نجاح هذه التنكيكات من ناحية ، وتقيم الدليل على سلبها من ناحية أخرى ، وأن تقترح تطبيق مداخل أخرى بنيوية وغير بنيوية - لعلها تقودنا إلى إدراك عقل واستطفي أكثر وضوحاً لهذا الأدب الذي لم يزل عصياً نوعاً ما .

والمقالة تتكون من جزئين أساسيين : في الجزء الأول تقدم الباحثة ونقداً للتحليل البيوي للشعر الجاهل (٨٥ - ٩٨) ، وفي الثاني تقدم فكرتها الأساسية البديلة التي نقدت الآخرين من خلالها بشكل أساسي وهي تمسح بهذا الجزء عنواناً هو : مقس العبر نموذجاً شعرياً - The Rite of Pas- Paradigm sage as Poetic . (٩٨ - ١٠٧) .

والأعمال الأربعة التي تناولها بالقدح هي : كتاب ماري باتسون<sup>(١٥)</sup> والأطرادية البيوية في الشعر ، الذي يحاول فيه صاحبه تحليل خمس قصائد من المعلقة تحليلاً بنيوياً لغوياً ودراستى كمال أي ديب<sup>(١٦)</sup> في تحليل مملقي ليبد وامريه القيس ، وأخيراً دراسة عدنان حيدر<sup>(١٧)</sup> في تحليل معلقة امرئ القيس بنيوياً كذلك .

في نقدنا لماري باتسون المكثف جداً (٨٥ - ٨٦) بالنسبة لنقدنا للكاتبين الآخرين ترى الدكتورة سوزان ستيتكفيتش من جامعة شيكاغو أن هذا الكتاب لا يكاد يستحق المناقشة ، لأن التحليل الذي فيه للتكرار الصريح ، والانحراف الصوري ، ومعياري النظام يجب أن يقوم على أسس أربعة كي يكون جديراً بالاهتمام أكاديمياً . وهذه الأسس الأربعة ، وهي متضمنة في مقياس

الكاتبة في نقد الآخرين أيضاً ، تتلخص في معرفة صرف العربية وعلاقتها الوثيقة بالعلمي ودلالة المعنى للأصوات أو الحروف ، والبنية الدلالية للقصيدة ، أي الدعامة التي تقرر بنية القصيدة وتعملق بالتماذج الأصلية والأساطير والشعائر ، وأخيراً تبنى مفهوم واضح لتقاليد الانشء ، على نحو ما بينا مونرو<sup>(١٨)</sup> وزويتلر<sup>(١٩)</sup> ، وهو جانب لم تفهمه باتسون على وجهه الصحيح ، وطرحته من عملها على حد تعبير الدكتورة سوزان . وأما أن باتسون تبدى معرفة غير كافية باللغة العربية أو آدابها ، بدليل ورود كتاب عربي واحد في مراجعها ، وأن طريقتها في التحليل تجعل عملها لا يمكن اعتباره إضافة أكاديمية في فهم الشعر الجاهل ، فأمر سلب العمل كل قيمة له ، حتى ولو كانت قيمة سلبية ، ويغفل عن رؤية أي إيجابيات يمكن أن تكون له على نحو ما حاولنا أن نفعله في عرضنا لكتاب باتسون في هذا العدد من «فصول» .

أما نقدنا لكمال أي ديب فيبدأ بنقد الأساس الذي أقام عليه تحليله ، أي تنكيك لغوي شترواس في تحليل الأسطورة واعتبارها على طرف نقيص مع الشعر بالنسبة لمعلائها باللغة . وعلى الرغم من أن أبياديب صرح بوعي بهذه النقطة في مقدمة تحليله ، فإن الكاتبة ترى أن تحليل شترواس نفسه لم يكشف إلا عن جانب واحد محدود جداً من أسطورة أوديب مثلاً ، ولكنه أخرج بالاشتراك مع جاكوبسون مقالة جيدة جداً ، حللاً فيها - سوناتة لبيودلر تحليلاً أدبياً بنيوياً ، ولكن ليس على أساس اختزالى Reductionist ، على نحو ما فعل في تحليله للأسطورة السابقة . فتحليل السوناتة كان في رأيها شرحاً للنص على الطريقة الفرنسية التقليدية .

أما بالنسبة للشعر الجاهل فترى أنه يقع بين طرفين ، يتعامل شترواس معها في تحليله للأسطورة وهما : الدائرة الأوديبية ، التي لم يصف إليها شترواس إلا بعداً واحداً ، والأساطير الأمريكية الهندية ، التي تبدو غريبة علينا كليا ، فأية إضافة فيها تعد فضلاً . أما الشعر الجاهل فهو ليس مدموساً أو مالوفاً للغرب ، ولا هو كذلك غريب أو ذو أشكال متعددة كالأساطير الأمريكية الهندية . ولهذا ترى أننا نقصد النقد الغريبي ( نفظر إلى الحكمة كي تصدى له ) ( نقصد تفسير أي ديب ) ونجسد تفسيراً جديداً ، كما نفظر إلى الساذجة التي تنقلها بها دون نقد .

أما نقدنا لتحليل أي ديب لمعلقة ليبد فيتلخص في نقطتين أساسيتين : الأولى تتمثل بالتاليات الضدية التي ترى أنه فرضها مسبقاً على البحث ، وأن هذه التاليات لا تخلق تعارضاً ، بل إن الشاعر يربطه طرفي الدورات الطبيعية المختلفة في التناقل اللغوي في نهاية كل بيت يعبر عن كلية وغم وكمال الدورات الطبيعية في الحياة المتكررة أبداً ، والأخرى تتعلق بعدم قدرة التحليل البيوي على فهم صور الشاعر من حيث تملؤها بالدلالة الرمزية والتماذج الأصلية والاستعارة التي تنمو وتزهر في عقل الغاريه وخيالها حيث تنتفع القصيدة له .

وفي هذا العدد تعطي الكاتبة بعض الملاحظات التطبيقية المختلفة في تفسير القصيدة لتدل من تفسير أي ديب مبينة بعض اختلافه في فهم بعض النقطات مثل علاقة الشاعر بالبحار الوحشي والبقرة الوحشية كمشاهدين لانتاق في جزء الرحلة والاختلاف بين مفهومي ليبد وأي ديب للموت .

تسحب النقطتان المشار إليهما في نقد الكاتبة لتحليل أي ديب لمعلقة ليبد على نقدنا لتحليله لمعلقة امرئ القيس فتص عليه عدم ملاحظته ، في وصفه لفعل الدمار الطبيعي الذي تتكفل به الريح في بداية القصيدة ، لما تنطوي عليه من نشاط ثقافي إيداهي يتصل في استخدام الشاعر لفعل «النسج» الذي يكشف شيئاً عن طبيعة الشعر ، حيث يستخدم هذا الفعل «نسج» دائماً مجازاً لتأليف الشعر . فعمل أي ديب في «الحياة الواقعية» يكون المسكن للمأهول شيئاً جوهرياً ، ويكون الخراب خراباً ، فإن العكس ، بالنسبة للشعر ، هو الصحيح . إن القصيدة لا تستطيع أن تبدأ حتى تكون الريح قد نسجت التزل إلى أطال - البنية الطبيعية للشعر والشاعر . وعلى أي حال فإنه من الواضح ، كما تقول الكاتبة ، أن الشاعر يتعامل مع ظلال من المعنى أكثر دقة ، ومعانٍ استمرارية أكثر تعقيداً ، من مجرد التاليات . بحيث إنه باختيار هذا النمط من التحليل البيوي يكون الناقد قد اتخذ أداة بالغة الحشونة في تعامله مع مادة بالغة الرقة . وإذ يضم هذه الأداة جانباً ، ويتحول إلى حسه الأكثر رهاقة وصلابة ، فإنه هنا فقط تبدأ مثل هذه الخيالات في القصيدة في التجل .

ومثل آخر تعطيه الناقدة في تحليل العناصر المختلفة للقصيدة التقليدية من خلال نقد

أو التحول بثلاثة مراحل : الانفصال ، الحالة margin (أو Limen وتعني في اللاتينية (العتبة) والتجميع aggregation . وتعني المرحلة الأولى الخروج على قيمة ثابتة في البناء الاجتماعي ، أو على مجموعة من الموضوعات الثقافية ، أو عليها بما ، وفي المرحلة الوسطى تكون سمات موضوع القطن (الشخص المتقل passenger) غامضة ، حيث يمر خلال الملكية الثقافية التي تتميز بقليل أو بلا شيء من المميزات الموجودة في الحالة الماضية أو الآتية . وفي المرحلة الثالثة يكتمل العبور ، حيث يستطيع الشخص المتقل ، وحده أو متحداً ، أن يكون في حالة مستقرة نسبياً ، تسمح له بحقوق وواجبات تجاه الآخرين ، ذات غمط وبثابة واضحة ، ويتنظر منه أن يسلك في تصرفاته بحسب مواضات النظام المرتبطة به يقع داخل هذا النمط اجتماعياً<sup>(١٢)</sup> .

وترى المؤلفة أن التناظر بين موضوعات القصيدة الجاهلية : الأطلال / رحيل الخليل ، الرحيل / رحلة الصحراء ، الفخر / مدح القبيلة ، ومراحل طقس العبور الثلاثة تناظر واضح ، وبفحص خصائص المرحلة الوسطى من هذه القصيدة يمكن استنتاج اللامع الموضوعية والصوره لكل من الرحيل الأكثر تقليدية عند ليبد وانتهاه بالفخر القبلي ، وسلسلة الغمسات الغرامية ، والذنب ومشاهد الليل الأكثر غرابة عند امرئ القيس ، التي تكون جزءاً مركزياً في القصيدة ، وانتهاه بنظر المعاصره المعطرة .

والذكورة سوزان في تحقيقها لهذا تنجح في إعطاء تفسير أكثر عمقا في اتصال بهذا البعد الشعائري الاستعاري الموضوعي البثاني في قصيد ليبد وامرئ القيس ، مفيداً نفس الوقت من تحليل كل من أبي ديب وحيدر ، نافذة إلهام في بعض الأحيان ، كما تنوما رأينا في عرضنا للجزء الأول من مقالته . وقد اعتمدت بشكل أساسي في هذا الجزء على و. ووبريسن سميت في كتابيه وعقيدة الساميين ، ووالقرابة والزواج في شبه الجزيرة العربية قديماً (بوسطون د. ت) .

في نهاية المقالة تشير الكاتبة إلى أنها لم تكن بصدده محاولة تحليل مطول ومفصل لمعلق ليبد وامرئ القيس ، كما أنها لم تحاول اختزال الشعر الجاهلي إلى طقس عبور سوزون ومُفقٍ ، وبما يمكن من أمر فهي تعتقد أنها كشفت عن تناظرات في بنية وصور كل من

للحم النئى والمطبوخ في المعلقة ، حيث أخطأ في تفسير البيت رقم (١٢) من المعلقة . فضل المذارى يرمتين بلحمها وشحم كهداب الدمش المقتل

حيث ظن أن المذارى يساكن اللحم النئى ، في حين أن نقطة الاستعارة هنا بالتحديد هي أن اللحم النئى لا يؤكل . المذارى ، استعاريا ، لحم غير مطبوخ ، غير قابل للاستهلاك بعد . وامرؤ القيس يلعب على وتر متصل بالنماذج الأصلية بين الأكل والجنس : فالمذارى والشاعر كلاهما يوصف بعدم التسج ، يستمتع بالعثم بالحم بدلا من طيخه وأكله . ومن ثم فإن تحقيق النموذج الأصل المتصل بالقتل والجنس يبرز في الصورة الأخرى ، صورة (الآيات ٦٣ - ٦٧) حيث ونماذج السرب أو غزاله عذارى (والغزالان استعارة تقليدية للمذارى) تقتل في الصيد ثم تطبخ وتؤكل ، بمعنى استعاري لا فتضايف الكبارية : إبن ناضجات جنسياً ، وجاهزات للاستهلاك الجنسي ، على نحو ما يكون اللحم المطبوخ للمعدة . وربما كان حيدر غير غطى تماماً ببقته التجريدية الطويلة من النئى / المطبوخ إلى نقص النجاح / النجاش - برغم أن عدم التسج / النضج قد يكون أكثر صراحة - ولكنه يتفقد لحم الموضوع ، ذلك التفاعل الغنى للاستعارة المتصلة بالنموذج الأصل ، التي تعطي القصيدة قوتها (٩٨) .

في الجزء الثان من المقالة تقترح الكاتبة أن الأنثروبولوجيا والنقد الأدبي لا يزالان لسيما الكثير ليقدمانه إلى تحليل الشعر الجاهلي ، هذا بتعدى تكتيك ليفي شتراوس في تحليل الأسطورة . فهي ترى أن الأنثروبولوجيين قد اكتسبوا قدراً عظيماً من التبصر في الفكر المنطقي والاستعاري الذي يشكل أساس الطوطم ، والشعرية ، والأسطورة خصوصاً بالنسبة لعلاقتها بالنظام الاجتماعي . إلا أن أبا ديب وحيدر قد فشلا ، بسبب إصرارهما على الجانب الشعائري للشعر الجاهلي - الذي تركاه دون شرح - في الإفادة من العمل الواسع للمبوحث علمياً في هذه الحقول .

وفي هذا الصدد تطرح الكاتبة طقس العبور The rite - of - initiation عمل نحو ما صاغته الأنثروبولوجيا الحديثة ، بالإضافة إلى الموضوعات المصاحبة له من موت وميلاد ، نجاسة وطهارة ، كنموذج غطى أو استعاري للبيئة الموضوعية والشعرية للقصيدة الجاهلية . وتتميز كل شعائر المجاز

تحليل أبي ديب له ؛ وهو يتصل بالبيئة في مقدمة معلقة امرئ القيس وعلاقته بالطر في نهاية المعلقة ، عاكساً بذلك الوضع الطبيعي على نحو ما يظهر في معلقة ليبد ، الذي يذكر المطر في البداية والفخر القبلي في النهاية . (انظر ص ٩٣ - ٩٤) .

وفي نقدها أخيراً لتحليل عدنان حيدر لمعلقة امرئ القيس نفسها طبقاً لنهج فلاديمير بروب في تحليله للحكايات الشعبية الروسية النسفس - lack - mediation - lack ، ترى أن هذا التحليل للمعلقة يسهل الحكم عليه بالفشل لاختلاف الشعر الجاهلي عن الفلكلور الروس اختلافاً جذرياً فيما يتصل بالعبور على القاسم المشترك common denominator من خلال الاختزال المتطرف في هذا المنهج .

ففي القصيدة ، ومن مجرد قراءة الشعر ، يتضح كم هو سهل أن تؤسس العناصر الموضوعية ، والصور ، والاستعارات المستخدمة في وصفها ، ونظامها . أما القاسم المشترك في (القصيدة) فاعل بكثير من ذلك الذي في الحكايات الشعبية ، وأبعد من ذلك ؛ فقد تقرر بالفعل في صيغ القصيدة التقليدية التي تأسست على يد نقاد الأدب العرب من مثل ابن قتيبة وابن رشيقي وعلى نحو أكثر حداثة ووضوحاً على يد ريناتا ياكوب .

وأما بالنسبة لمحاولة حيدر تناول عناصر من التحليل المصرف في تفسير القصيدة فتراها الكاتبة أكثر جدوى من تطبيقه للمنهج البنيوي (ص ٩٥) ، ولكنها ترى أنه يتعرف عن هذا الخط في تطبيقه لهذا التحليل الاشتقاقي ، والثغالي ، حيث يرتكب أحياناً أخطاء في الضمير ، وأكثر من ذلك يظلم هذا المنهج بحصر نفسه في متناشقه ، في مجرد اصطلاحات التناشيت . وتفسر مثلاً لأفضل تبرمج في تطبيق هذا النوع من التحليل تطبيقاً ناجحاً من كتاب وحدائق أدونيس ، للمرسيل ديتين<sup>(١٣)</sup> ، حيث يسمى المؤلف للبحث عن مزيد من الأدلة والبراهين في مدى واسع من المواد اليونانية الأسطورية ، الشعائرية ، الأدبية والعلمية بأسعفاً ومعزراً ، دراسته ، بدلا من النزول بها إلى اختزالية عشوائية لا أساس لها . والجدير بالذكر أن المؤلف يطبق في نفس الوقت نوعاً من التحليل البنيوي عند ليفي شتراوس (٩٧) . وتعطي الدكتور سوزان مثلاً آخر لتزيد وجهة نظرها من خلال نقد حيدر في تحليله

الأصلي في شكل القصيدة يتيه أن يساعد على شرح استمرارها المدهش، وسيطرهما التي لا تقتر، على الشعر العرشي التقليدي من العصر الجاهلي حتى بداية عصرنا الحالي (ص ١٠٧).

مصطلحات هذا النمط الشعائري العالمي تقريباً لا يمكننا فقط من استخلاص دلالة كثير من التفاصيل الغامضة المختلفة للصورة، وإدراك الوظيفة الشعائرية للشعر في المجتمع القلي بطريقة أكثر وضوحاً، بل إن تثبيت مثل هذه الدعامة الأساسية المتصلة بالتموضع

النمط الشعائري والقصائد بدرجة كافية للخروج بنتيجة مؤداها أن القصيدة العربية التقليدية على نحو ما تصورهما النقاد العرب، وطقس العبور على نحو ما صاغها فنان جنب وآخرون، تنبجيان عن نموذج أصلي واحد. إن شرح بنية القصيدة في

## الهوامش

الطبعة الثالثة ١٩٧٣، ص ٥٢. وربما كان مفيداً أن نعرض باختصار المفهوم فرأى عن الـ *dianoia* لارتباطه الأساسي بموضوع المقالة. يقارن فرأى بين هذا المصطلح وآخر من السنة المذكورة هو *mythos* أي السرد *narrative* ويربط بينهما في علاقة جدلية. فالسرد يتغلغل الإحساس بالحركة الذي تلتقطه الأذن، أما المعنى أو الـ *dianoia* فيقتل أو - على الأقل - يحفظ بالإحساس بالتزامن الذي تلتقطه العين. فنحن نسمع القصيدة وهي تتحرك من البداية إلى النهاية، ولكن بمجرد أن يكون كلها في عقلنا فنحن - نرى - في الحال ما تعنيه ص ٧٧. ويخفى فرأى فويحد بين هذين المصطلحين فيرى أن الـ *mythos* هو الدianoia في حركة والـ *dianoia* هو الـ *mythos* في ركود. ويقول فرأى إن سبباً واحداً هو الذي يدعونا إلى أن نفكر في الرمزية الأدبية بمصطلحات المعنى فقط، وهو أنه ليس لدينا عموماً كلمة للجسم المتحرك للصورة في العمل الفني. إن كلمة الشكل *Form* لها عادة مصطلحان متكاملان - المادة *matter* والمحتوى *content*، وربما فرقنا بين الشكل كمبدأ مشكل *shaping* أو كمبدأ حاوٍ *containing*. وكبدأ مشكل ربما فكرنا فيه كسرد ينظم ما دعه ميلتون ومادة *matter* أغنيته. وكبدأ حاوياً ربما فكرنا فيه كمعنى، يسك القصيدة معاً في بنية متزامنة، ص ٨٣. وفي المقالة الرابعة من كتابه - وهي عن النقد البلاغي، يشير فرأى إلى أن الرمز الشعري يتوسط بين هذين المصطلحين - *mythos*، *anoia*؛ الحكاية اللفظية للفعل. والفكرة ويتركب منها ص ٢٤٣. وربما

التي اقترحها د. بدوى (١٩٨٠). والمرجمة هنا أيضاً، ولكنها تؤكد وجود فرق مهم بينها وبينه؛ فعل حين يفرق بين قصائد من حقب مختلفة، تحاول هي التفرقة بين شكلين عدوين للقصيدة. مجلة الأدب العربي - لندن هولندا - العدد الرابع ١٩٧٣ ص ٩٧ - ١١١ وهي بعنوان *Some Aspects of The Treatment of Emotion in The Diwan of Al-Asba* (٧) انظر د. عبد الرحمن بدوى (مترجم)، «دراسات للمستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي»، دار العلم للملايين، بيروت، ط. الأولى ١٩٧٩ ص ١٤. (٩) المقالة بعنوان *Form and Logic in Some "Medieval Arabic Poems"*؛ وهي منشورة في مجلة أدبيات *Edebiyat*، المجلد (١١) عدد (٢) ١٩٧٧ ص ١٦٣ - ١٧٢ وانظر فصول ٢/١ ص ٢٥١ - ٢٥٤ حيث عرض كاتب هذه السطور كتاباً للباحث نفسه. (١٠) يشير الكاتب هنا إلى *dianoia* في قائمة وهذا المصطلح استعمله أرسطو في قائمة من ستة جوانب للشعر، ومعناه والفكرة - *"Thought"* التي هي موضوع الاهتمام الأولى للمقالات والقصائد الغنائية. إنها الفكرة، أو الفكرة الشعرية التي يخرج بها القاري من الكتاب. ويرى فرأى أن ربما كانت أفضل ترجمة لهذا المصطلح هي - الموضوع - *"Theme"*؛ ويرى أن الأدب الذي يتعامل مع هذا المثال أو الاهتمام الخاص بالفاهيم يمكن أن يسمى أدباً موضوعياً. انظر نورثروب فرأى تشريع النقد - أربع مقالات، مطبعة جامعة برنستون - الولايات المتحدة الأمريكية -

(١) يأخذ الكاتب هذه التسمية «أول» و «ثاني» من معنى، إيس لويس في كتابه «مقدمة للقرودس المفقود» في صدد دراسته للملحمة التي تنقسم عنده إلى ملحمة أولية، مثل ملحمة هوميروس، وثانوية مثل ملحمة ميلتون. وعلى الرغم من أن لويس يحدد الفرق بين المصطلحين على أساس الأسبقية التاريخية لاسم على آخر، ويؤكد عدم تضمينها أي حكم قيمي، فإن الدكتور بدوى لا يوافق لويس على معياره في التصنيف، وفي نفس الوقت يجد أن المصطلحين مفيدان لما هو يصده. (٢) الإشارة هنا إلى المرحوم الدكتور التعمان القاضي في كتابه الرائد «شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام» - القاهرة ١٩٦٥. (٣) انظر: M.M. Badawi, "The Function of Rhetoric in Medieval Arabic Poetry" *JOAL*, vol. IX (Leiden 1978), pp. 43, 45, 46. (٤) انظر - Suzanne Pinckney Stetkevych, "Towards A Redefinition of "Badic" Poetry" *JOAL*, vol. XII (Leiden 1981) pp. 14, 15, 22, 23. (٥) المقالة بالإنجليزية وعنوانها *"The Camel-Ode Section of The Panegyric Ode"*، ومنشورة في مجلة الأدب العربي *JOAL*، لندن، هولندا ١٩٨٢/١٣ (١ - ٢٢). (٦) تشير الكاتبة إلى استخدامها لـ *Qasida* هذه التسميات بالألمانية في كتاب لها بعنوان *"Studien zur Poetik der Altarabischen Qaside"* ويمكن ترجمته بـ «دراسات في فنية القصيدة العربية القديمة»، وهو مطبوع في فيسبادن ١٩٧١. وتربط كذلك بين هذه التسميات وتلك

السورية بعنوان « نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي » عهدي أيار وحزيران ١٩٧٨ وهي تحليل لحلقة ليد . وانظر عرضا لها في فصول مجلد (١) عدد (٤) ص ٢٩٠ - ٢٩٢ ، والثانية نشرت في أدبيات (فيلاذلفيا ، ١٩٧٦) مجلد (١) عدد (١) ص ٣ - ٦٩ .

(١٧) عدنان حيدر ، معلقة أسرى القيس : بنيتها ومعناها ، ١ ، ٢ ، أدبيات ، عدد ٢ (١٩٧٧) ٢٢٧ - ٢٦١ وأدبيات ، عدد ٣ (١٩٧٨) ص ٥١ - ٨٢ .

(١٨) J.I.Monroe, "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry," JOAL.3 (1942) pp. 1-53

(١٩) Michael Zwettler, The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications (Columbus, Ohio, 1978), p.216.

(٢٠) Marcel Detienne, The Gardens of Adonis: Spices in Greek Mythology (New Jersey 1977)

(٢١) Victor Turner, The Ritual Process: Structure and Anti-Structure (إيثاكا نيويورك ١٩٧٧) ص ٩٤ - ٩٥ والرأي هنا لقان جنب Van Genep ملخصا .

حول تفسيرها بين الكاتب ود . إجمان عباس وكمال أبي ديب . انظر هامش ٧ ص ١٧٠ من المقالة ، وانظر أيضا تحليلا بنائيا لها مختلفا في أبي ديب ، جدلية الحفاء والتجلى . دراسات بنيوية في الشعر ، ط . الأولى ، بيروت ١٩٧٩ ص ٨٦ - ٩٢ .

(١٤) Suzanne Pinckney Stetkevych, Structural Interpretations of Pre-Islamic Poetry: Critique and New Directions. مجلة دراسات الشرق الأدنى JNES ، المجلد (٤٢) العدد (٢) ١٩٨٣ ، ص ٨٥ - ١٠٧ .

(١٥) Mary Catherine Bateson, Structural Continuity in Poetry: A Linguistic Study of Five Pre-Islamic Arabic Odes (باريس ، ١٩٧٠) وانظر عرضا لهذا الكتاب بقلم كاتب هذه السطور في هذا العدد من « فصول » .

(١٦) كمال أبو ديب ، « نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي » ، المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط JMES ، العدد (٦) ، ١٩٧٥ ص ٨٤ - ١٤٨ وقد ترجمها المؤلف نفسه ونشرها في مجلة المعرفة

تسمح هذه الإضاءة للمره أن يقول مثلا إن جدة تحليل الدكتور حوري وروعه هما في التحليل نفسه ، وليس فيها يتركه في العقل من أثر .

(١١) انظر مثلا خلف رشيد نعمان ، شرح الصولي لديوان أبي تمام ، دراسة وتحقيق . العراق ، ج ١ ، ط . أولى ١٩٧٧ ص ٥١١ - ٥٥٥ وهي غير موجودة . وهي موجودة في ديوانه (عزام - ١٩٦٥) ج ٤ ص ٥٩٤ - ٥٩٦ . وأولها :  
للعمري في الدنيا تجد وتُشَمَّرُ  
وأنت غدا فيها موت وتُفَيَّرُ ؟

(١٢) الأبيات في ديوانه (الغزالي/بيروت ، د . ت) ص ٢٣٦ وأولها :

الله مولى دنائير ومولائي  
يعينه مصبحي فيها ومساقي

(١٣) الرباعية في ديوانه (الكيلا - ١٩٢٤) ص ٣٣٥ . وهي منسوبة للبحري كذلك

في المحصرى ، زهر الآداب (البجاي ١٩٥٣) ج ١ ص ٥٣٦ ، وأولها :  
حيثك عنا شمال طاف طائفها  
بجنة نفحت ريحا وزمجانا  
وكانت هذه الرباعية موضع جدل

مارى كاترين باتسون

عرض كتاب

الاطراد البنيوى

فى الشعر

دراسة لغوية

لخمس قصائد جاهلية

« ليس على القصيدة أن تعنى بل تكون ،  
أرشيد مكلش  
« فن الشعر »

فى الفصل الأول تتعرض الباحثة لصعوبة تعريف الشعر مجرداً ، وللمنهج المستخدم فى الدراسة ، وأهمية الدراسة ، وهدفها ، مناقشة ما تعنيه بكلمة « غط » pattern وعلاقة ذلك بموضوع البحث الذى تؤسس له فى هذا الفصل بشكل نظرى مُسهب .

٢ - ١

«إننا نستخدم كلمة «شعر» لنصف نوعاً من الحديث discourse يقع تقريباً فى كل لغة وفى كل ثقافة ، إلا أن قليلاً جداً مما يقال عادة عن الشعر يعنى أصحابه فيه بتلك الصفة الشعرية المجردة ، التى تجعل إطلاقتنا هذا المصطلح على أنواع كثيرة من الأشياء المختلفة أمراً ممكناً» (١٣) .

كذلك فإن الطبيعة العامة للنمط الشعرى صعبة التصريف على مستوى القصيدة الواحدة ؛ وذلك لتعقد البناء الداخلى والخارجى فيه ، واختلافه من ثقافة إلى أخرى . (١٤)

تشير المؤلفة<sup>(١)</sup> فى تقديمها للكتاب إلى أنه فى أساسه رسالة للدكتورة فى الحقل المشترك بين قسم اللغويات ومركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد . كما ترى أن الكتاب كمشاهدة لتطويع وتطبيق المناهج الحديثة فى حقل من الدراسة له تقاليده الراسخة فى البحث ، قد استفاد بكثير من دواعى الحفز والمشورة ، ذاكراً بعض أسماء الأساتذة الذين درست فى بحثها تحت إشرافهم ، من مثل الأستاذ جب وفيرجسون . والجدير بالذكر أن التقديم مؤرخ فى سبتمبر ١٩٦٣ (٩ - ١٠) .

والكتاب يتكون من سبعة فصول وملحقين ، ثم النصوص بالحروف اللاتينية ومترجمة ، متضمنة الخرائط الأسلوبية فى صفحات ١٥٢ ، ١٦٨ ، ١٧٦ . أما الفصل الأول فتشكله والمقدمة (١٣ - ٢٢) والفصل الثانى ومسح لشكل الملاحظات وتخليقاتها (٢٣ - ٣٩) ، والفصل الثالث «القصائد الخمس» (٤٠ - ٥٦) ، والفصل الرابع «الانحراف الصوت» (٥٧ - ٦٨) ، والفصل الخامس «التكرار الصوت» (٦٩ - ٩٠) ، والفصل السادس «مقياس النظام (٩١ - ١١٦) ، والفصل السابع «امتداد النمط» (١١٧ - ١٣٠) . والملحق الأول بعنوان «النصوص» (١٣١ - ١٣٢) والثانى بعنوان «الخرائط الأسلوبية» (١٣٣ - ١٣٤) . وأخيراً تاتى النصوص (١٣٥ - ١٧٦) .

ويطمح العرض الحالى إلى نقل صورة صادقة للكتاب إلى القارئ العربى المهتم بالاطلاع على المناهج الحديثة مطبقة على الأدب العربى القديم ، فضلاً عن ذلك يأمل فى أن يتسع المجال لعرض بعض ماؤجّه إلى الكتاب من نقد أساسى من قبل بعض الدارسين الغربيين فى الحقل نفسه ، والرد عليهم كذلك من قبل آخرين زملاء لهم . ولعل هذا العرض يعنى بين جهد الباحثة وبعض الجهود التى تبذل على مستوى الدارسين العرب .

## ١ - ٣

أما القصاصد التي اختارها موضوعاً لدراساتها فهي معلمات امرىء القيس وطرفة وزهير وليد وعشرة . وأما المنهج اللغوي المستخدم هنا فقد تطور داخل سياق علم اللغة الوصفي ، مستخدماً أنسواً من الوحدات المقارنة بين لغة وأخرى ، وهو منهج مصمم على أساس الافتراضات المشار إليها في الفقرة السابقة عن طبيعة الشعر .

## ١ - ٤

وتشير الباحثة إلى أهمية دراستها من حيث المنهج فتقول إن كثيراً من جوانب هذا المنهج تبدو غريبة بالنسبة للمشتشرق بالدرجة نفسها التي يبدو فيها الموضوع غريباً للناقد الأدبي الإنجليزي أو الأمريكي ، وأنه على الرغم من أن اللغوي ربما وجد نفسه نسبياً قريباً من معظم جوانب المنهج ، وربما استطاع أن يألف بسرعة ملامح النظم اللغوية التي هي غير مألوفة لديه ، فإن اللغويين قد تعاملوا تقليدياً مع مشكلات علم الجمال باحتراس وحذر نوعاً ما ، مفضلين ألا يربكوا أنفسهم بالدخول في عقد التحليل الأدبي .

## ١ - ٥

أما هدف هذه الدراسة فهو تطوير منهج لتحليل البنية الداخلية لهذه القصائد العربية تحليلاً لغوياً صارماً ، يتناول المستويات الصوتية والصرفية والنحوية ، مع مقارنة نتائج هذا التحليل بتحليل آخر تقليدي ، أقل صرامة ، وفي خلفية ثقافية أساسية ومركز على المحتوى والصورة أساساً . وما يجدر ذكره أن هذه القصائد سيعطي لها داخل التحليل النوع نفسه من القدرة على التكيف عبر الثقافات cross-cultural adaptability التي حققها علم اللغة بشكل عام .

## ١ - ٦

تحاول هذه الدراسة الكشف عن أنماط العلاقات في هذه القصائد : العلاقات الخارجية ، حيث يكشف عن خلفيات العامة للقصائد ، والنوع الأدبي الذي تنتمي إليه عدداً ثقافياً ، وعلاقاتها الشكلية بالثر . كما تفحص القصائد نفسها فيها محتوياتها ومعانيها ، ولهذه عملية غير دقيقة وإشهادية ، ولكنها تستند إلى التقاليد العربية فيها يخصص بترتيب

للموضوعات في هذا النوع من الشعر ، كما أنها تمكننا من تقسيم القصائد إلى سلسلتين المقاطع . وحتى في مناقشة المحتوى ، تهتم المؤلفة أساساً بالعلاقات الخارجية ، ولكنها تقترح المقطع بوصفه شريكاً لاصطناع هذه العلاقات ، متضمنة تلك الخاصة بالمعنى ، بالإضافة إلى العلاقات الداخلية المتبينة في الأشكال اللغوية . وأخيراً فإن القصائد تستكشف عن مستويات لغوية مختلفة ، وهنا يبرز المقطع أيضاً كوحدة دلالية .

## ١ - ٧

وإذا تطور هذا المسح للعلاقات ، رعا أمكن ربط العلاقات نفسها ببعضها البعض ، مكونة غطاء يؤكد أو يؤكد التحليل الانطباعي الأصلي إلى مقاطع . إن ثمة علاقة متبادلة بين الصوت والمعنى ، بين ما يكونه القصيدة - العلاقات الداخلية اللغوية - وما تعنيه - العلاقات الخارجية الدلالية . وهذه العلاقة المتبادلة لا تظهر كثيراً في تزامن أنواع عدة من الشبكات المتداخلة ، بحيث يربط أسلوب ما بموضوع ما ، وإنما تظهر أكثر في نطق الاتصال . فعندما يغير الشاعر الموضوع يغير الشكل بدرجته كافية من التكرار ، بحيث تعطى أشكال التغير بعض المؤشرات إلى اتجاه تفكير الشاعر وحركته ، إن خيوطاً معينة من الشكل والصوت المتكررين والمنسوجين معا خلال معالجة الشاعر الكلية لموضوع ما يسقطها أو يحيطها عندما يتحول ويدع انتظامات من شأنها أن تعطى التماسك لتتطور بعض الاتجاهات الأخرى للفكرة .

## ١ - ٨

إن جدة هذا المنهج هي أن التكنيكات المستخدمة نفسها تمكنا بتعريفات صارمة لأنواعها الخاصة من العلاقات التي تكشفها . وبعد ذلك نحدد موضع كل العلاقات التي تتناسب وتلك التعريفات ، بحيث نجعل حساسيتها للتارجحة أقل في الأهمية . وتؤكد المؤلفة أن البحث قد انحصر في أنواع معينة من العلاقات ، تاركا الباب مفتوحاً أمام اكتشاف علاقات أخرى مناظرة ، ربما تكون متضمنة في الأولى . إن اختيار العلاقات ، وتصميم التكنيكات لدراسة هذه العلاقات ، هما تحرييان في المقام الأول . والغرض هنا هو جمع أدلة كافية كي يمكن تأكيد أن أنماطاً معينة هي الحقيقة متفاوتة ، وأن إمكانية حدوثها

متحققة إلى حدود متنوعة في أجزاء مختلفة من القصائد ، هي أحد العوامل المميزة لهذا النوع من الشعر . إن الدراسة المتقسية لبعض الأنماط لتبرير وجود نوع ما من الاطراد ودلالته .

## ١ - ٩

وفي هذه الدراسة التي تهدف إلى التغافل إلى أنماط الشعر العربي ، ستكون العلاقة بين الأحداث (الوحدات النمطية) - وهي علاقة التكرار - مركز الاهتمام الأولي . وفي تحديد الأحداث أحادية البعد ، من الضروري تحديد الأحداث الأساسية للحدث الشعري ، والعلاقة بينها وبين أطوار اللغة المنطوقة ، على النحو التالي : الوحدات النحوية للكلام تمتد الأحداث أحادية البعد في الشعر . وهكذا ، فإن القنوميات والمورفيمات والعناصر الأخرى التي تمثل مستوى عالياً من التجريد في وصف الكلام يجب أن تكون نقطة البداية في تحليل الأسلوب الشعري ، على الرغم من التدخل العرضي الذي يجتذبه التذود والاستثناء في تعميمات الكلام الأساسية ، الصوتية والصرفية .

## ١ - ١٠

إن خلفية الأنماط أو إطارها في هذه الدراسة تستند على حدود السطر والمقطع في علاقتها بأي تكرار يحدث . وحدود البيت الشعري معروفة وحاسمة في العربية ، والبيت وحدة ذاتية وظيفية ، أما المقاطع فتحدد انطباعياً وتقليدياً . ولذلك فإن الاطراد فيها يتصل بحدود المقطع بعد - إلى حد بعيد - الأكثر تشويقاً ، لأن المقاطع محددة دلاليًا ، بحيث إن النمط الذي يربط انتظامات لغوية - أسلوبية بنقلات دلالية مرضوعية ، يربط نوعين مختلفين جداً من الظواهر التي تميل لتأكيد بعضها البعض . وإن السؤال مادة للاهتمام ، الذي سرعان ما تطرحه إدارة البحث ، هو الطبيعة اللغوية للمقطع - هل ثمة أي انتظام لغوي مرتبط بإطار المقطع في الشعر العربي ، بحيث يمكن تسميته أطراً أسلوبياً ؟

## ١ - ١١

ومع أن هذه الدراسة تهتم بأنماط علاقات التكرار الذي يميز الشعر ، أي الذي يجعله شعرياً ، إلا أنه في كل التحليلات النقدية

ومعدة ، لكن ينبغي أن نتذكر أن ما يسمى هنا تكراراً ، من أجل أغراض التحليل اللغوى ، هو ما يمكن أن نسميه أى عروب شعر كصلى .

## ١ - ٢

من أبرز المميزات الشكلية للشعر العربى النمط الخاص من العربية المستخدمة فيه ؛ تلك العربية التى يجهل أنها كانت بشكل عام لغة كلام . فهي تبدو لغة أدبية موحدة بين القبائل لغرض التفاهم ، إلى جانب اللهجات العامة لكل قبيلة . ويؤدى فحص القرآن إلى اقتراح أن النبى محمداً (ص) قد جاهد ليطور أسلوباً وفتشاً داخل اللغة «الشعرية» . ووفقاً لهذه النظرية ، فإن العربية قد قويت باهتمام محمد ﷺ ، ولكنها بعد ذلك تمجست كمثل أعلى للعربية الصحيحة ؛ بحيث إن اللهجات فى لغة الحديث فى الإمبراطورية العربية عدت تحريفاً (لحناً) ونسبت إلى التوسع أكثر من الاعتراف بها كاستمرار لجانب واحد من جوانب النظام اللغوى السابق .

وأهمية هذه النقطة هنا أنه ليس لدينا معلومات عن مكونات الكلام العادى «الشعر» المعاصر لهذا الشعر . ولأن أفضل دليل لدينا هو القرآن الذى يتراوح أسلوبه بين أشكال مختلفة ، فإن المقارنات مع النثر فى هذه الدراسة على مع النثر المتطور فى الفترة الإسلامية ، والخاصة لأشكال صامدة ، وإن كان لا يزال متغيراً ببطء عبر القرون . أما الاختلافات بين الشعر الهامسة فلا يمكن أن تعد اختلافات هُجْجِيَّة ، أو نتيجة لتفضيل شخصى . ويمكن جمعهم تحت القواعد العربية التقليدية . وأما الانحرافات عن هذه القواعد فليشأن أن تتعلق بالضرورات الشعرية ، أو تكون نتيجة مباشرة لها ، وذات دلالة بوصفها جزءاً من التعريف الثقافي الواضح للشعر .

## ٢ - ٢

تحت عنوان جانبى «الإشياء والأداء» تشير الباحثة إلى مكانة الشاعر الجاهلى فى قبيلته . وبناء على دراسات حول طبيعة الملحمة اليونانية وتقاليدها من خلال فحص الملحاحم الغنائية البيوسلافية ، أظهر الباحثون أو حاولوا التبدل على أنه فى مثل هذا النوع من التقليد الشفوى فإن مادة الملحاحم المختلفة تقع تحت التعبير المستمر على يد «مغنى

عالية فإن أى زيادة فى هذه الاطارية يمكن أن تحول المقاطع إلى شعر ركيك . وبالإضافة إلى ذلك فإنه - برغم أن الاطارية يجب أن تؤسس كى تُحل ، وأن الصعود نحو الاطارد فى الخراط الأسلوبية هو صعود فى التوقع - فإن المباشرة التى تحدث عندما يتحطم النموذج ، هى الحدث النبائى الذى يحدث فى هذا النسيج ، ولكن لا يمكن تعييه منهجياً .

## ١ - ١٢

إن السؤال الواضح الذى يطرحه فحص الحركات ذات الترابطات البالغة الصغر بين بيت وآخر هو كيف وبماذا استطاع الشاعر أن ينتج هذه الترابطات ؛ اللهم إلا إذا كان لغوياً متخفياً ؛ فهي لا تكاد تمت بصلة إلى وجهة النظر العادية عن الإلهام الشعرى . ومع ذلك فإن مسألة الوعى من جانب الشاعر ، أو السامع فى هذا الأمر ، مسألة ثانوية ؛ ذلك لأن هدف علم اللغة ، كما هو هدف أى علم ، هو وصف الأنماط الملحظة منهجياً . . . أما مدى استغراق الشاعر فى هذه المعايير فيمكن أن يتراوح . وعندما يتنقل الشاعر من موضوع إلى آخر ويكسر الاستمرارية ، فربما يقرب من نقطة اختيار أشكال جزائية فى علاقاتها بالنص السابق عليها والجبلد نفسه يمكن أن يمتد ليشمل كل المستويات اللغوية .

وما يعنيه هذا هو أن الشعر يتميز بتشويش disturbance فى العلاقة بين المستويات اللغوية المختلفة ، إلى حد أن المعايير الجديدة تثير الاضطراب فى الاختيار ، وفرصة مومسة من حقله . وهذا هو المقصود بالبحث عن كلمة حتى «يستريح الإلهاء» ، ورفض كلمات أخرى تنقل معنى دلالي مُرضياً ، وهذا ما دعاه فاليرى والتروى بين الصوت والمغنى . . . لأن القصيدة لايد معكولة . وإذا كان لشل هذا النمط أن يحدث ، فإن الأبيات المختلفة لا يمكن أن تنتمى أعمال إنشائية مختلفة كلية ؛ وإذا كان عليها أن تصل إلى درجة عالية من التقيد والتوازن . فإن القصيدة لا يمكن أن تكون من قبيل الارتجال التام . وبالإضافة إلى ذلك لماذا قبل أن القصيدة تزداد على يد الكتبة والتساعين على مر العصور ، كما يُزعم غالباً بالنسبة إلى الشعر الجاهلى ، فإن هؤلاء التساعين لايد أهم كانوا ذوى حس شعري عال جداً .

هذا إذن هو السياق الذى يجب أن يفهم من خلاله هذا البحث ، لكى لا يغيب عن النظر حقيقة أن موضوع المناقشة هو الشعر . إن على المحاولة فى مثل هذا التحليل أن تكون دقيقة

الواردة فيه لا يوجد عكس القيمة الجمالية الخاصة بقصيدة معينها . إن الأنواع الشعرية الخاصة بمعدتها التقاليد الشكلية الواضحة ، ولكن بالإضافة إلى هذا ، يتميز الشعر عموماً بجمالة عالية فى استخدام التكرار ، بحيث إن الشاعر يأخذ الملاحم اللغوية التى تحكم الصدفة حدوثها فى الكلام العادى ، ويضع فى تقديره بدائل يمكن أن تقدم لتحريف الحدوث العادى لهذه الملاحم . ومع ذلك فإن الشعر العظيم لا ينتج من إضافة مزيد من الانظام يجعل الرسم البيانى يعلو ، ولكنه ينتج من التحكم والحساسية فى وضعها ؛ وهذا ما لا يمكن قياسه هنا . إن الشعر الركيك يسهل وصفه كثيراً عن الشعر العظيم .

إن الشعر يكتسب نوعيته المحسوسة ، نوعية الوحدة ، من العدد الكبير من الترابطات والتكرارات التى تربط بيتاً إلى بيت . وهذا الجزء المبني على الملاحم الوصفية للمادة ، يتضمن كذلك علم نفس الشعر ؛ وهى عملية يشترك فيها الشاعر ومتلقيه . وعلى حين يتجمع غط التكرار حول كلمة بعد أخرى ، مؤثراً على الشاعر ليتردد ويختار الكلمة التى تساعد على استمرار هذا التكرار ، فإن توقع السامع يقاد إلى الاستجابة .

إن قوة هذه الأنماط التكرارية كبيرة إلى درجة أنه غالباً ما يُزعم أن كل كلمة ، فى وضع الشاعر لها نيتها ، تصبح ضرورية بشكل مطلق . ومع ذلك ، فعل حين أن هذه النوعيات ذات الارتباط العالى ضرورية لِلْحَم القصيدة فى وحدة ، معطية إياها التماسك وما إليه ، فإنها ليست مصدراً للغمالية أو التوتر العاطفى . فالنوتور يأت من تحمل الشاعر عن هذه الانتظامات فى أثناء تغييره بؤرة الكلام ، أو تحوله إلى موضوع آخر ، أو وضعه كلمة تحكم فحاة تالساح رسالة الشاعر بانحرافها عن توقع السامع المتحيز . إن الكلمة الصائبة هى الكلمة غير المتوقعة ؛ الكلمة ذات القيمة المعرفية العالية . وهذا المبدأ يمثل ملحقاً مهماً فى الشعر ، وبخاصة إزاء النقاد الذين يميلون غالباً ، فى أثناء دراساتهم للشعر القديم ، إلى المبالغة فى مدِّ انتظامية تنقيحاتهم . وهكذا يفقدون قوة الكلمة المخفاه ، الاستنباط الخلقى non sequitur الواضح ، أو يفقدون القاعدة النحوية المكسورة ، التى تعطى القصيدة حياتها . وفحوى هذا أنه على حين أن تكتيكات هذه الدراسة تحلد المقاطع التى تتميز باطرادية

الكاتبة بالبحث عن الانطالات في الشعر على المستوى الصوتي. إن اللغة تمنح استخدام الأصوات على لسان التكلين بها إلى نظام صوت منتشر ومتماثل، ولكي ينتج الشاعر انطالات مبتكرة في المقطع الشعري، فعليه أن يملك طرقاً لتوسيع الملاحح التي يتميز بها النظام عادة أو الخروج عنها.

## ٢ - ٤

وبالنسبة للملامح الفونولوجية للشعر العربي (الوزن والقافية) فهي موحدة وغير مفيدة في هذا الصدد. إن على الشاعر أن يستغل كل الفونيمات المتاحة كي تتوافر لديه مرونة على مستوى المقدرات. ومن ناحية أخرى فهو لا يستطيع أن ينتج في تقديم عدد كبير من الكلمات والأصوات الأجنبية في شعره. إن الجانب الوحيد من النظام الصوتي القابل للخروج عليه على امتداد مقول من القصيدة هو التوزيع المتعدد للفونيمات المختلفة. ولكن ما كان تأثير اللمحة يسير خفيفاً في العلاقات فإن التوزيعات الشاملة للفونيمات في كل القصائد متطابقة. ولذلك فإن النماذج هنا تمثلها المقاطع المختارة على أساس وحدة المحتوى والصورة. وإذا افترضنا أن هذه النماذج تتميز بالتحرف فونولوجي، فربما اكتسبت نوعاً من الذاتية والمتماثل الداخلي، في مقابل القصيدة كلها، أو في مقابل مجموع فونيمات القصائد كلها. (٥٨).

وتختار المؤلفة ٣٨ مقطعاً لاختبار (٦٠ - ٦٦). والنتيجة التي تخرج بها هي أنه يبدو عملاً جداً - من خلال المنهج الإحصائي - أنه سواء باختيار وإعراع من الشاعر أو ببلونه، فإن مقاطع بعضها تتميز بالتحرفات عن التوزيع المعادي للحركات، برغم أن مقاطع كثيرة تبدو لها إمكانية نفسها، غير متميزة عن هذا النحو. إن الترددات الانحرافية للحركة تنتج تأثيراً شاملاً يتأرجح في الأهمية من شاعر إلى آخر، وليس ضرورة لأي نوع من المقاطع. ومع ذلك فهو يبرز غالباً في المقاطع التي ربما كانت الأكثر أهمية للشاعر: في مدح زهير لصانعي السلام بين القبائل؛ في الفخر القبلي في نهاية معلقة لبني، منظر العاصفة عند امرئ القيس؛ موضوع الرحلة والمقطعين الشخصيين لظرة؛ وكذلك عترة الذي يتجلى عن خط انحراف للحركة في أبياته ٦٣ - ٧١ من المعلقة حيث يصف المعارك. ولا يبدو من

للشعر بـ «خريطة شخصية» لاستجابته، بحيث يمكن أن تقوم علاقة متبادلة بين هذه الخريطة والعوامل الموضوعية التي يزعم أنها متعلقة بالشعر.

## ٣ - ٢

ونظراً لاختلاف العلاقات بعضها عن بعض من حيث شخصيات الشعراء وقيمهم في الأقسام المختلفة من القصيدة، تمجدد الباحة كل قصيدة بتقسيمها إلى مجموعة مقاطع، حيث يكون المقطع مجموعة من الأبيات التي تبرز من هذا التحليل موحدة في الشعور والمحتوى، بالإضافة إلى بعض المقاطع المحددة سلفاً تقليدياً. وهي تقدم وصفاً مختصراً جداً لجو كل مقطع ومحتوا الموضوعي، والدور الذي يلعبه في التصميم الكلي، ودرجة تناغمه الداخلية، ومدى توظيف الشاعر المحاسن للحضور (٤٠ - ٤١).

وعلى أساس هذه الأوصاف الانطباعية للقصائد يتضح أنها بعيدة عن أن تكون مجموعة من القصائد ذات الصيغ formula poems، التي تتبع بصراحة نموذجاً مسبقاً. ومع ذلك النموذج في كل حالة قوى بدرجة كافية لأن يساعد في تقسيم القصيدة إلى عدد من المقاطع المتجانسة في الأسلوب والمحتوى، للتصنيف بغيرها مما هو أقل نجاحاً. وعلى أساس هذا التقسيم، يمكن أن نسأل كيف ترتبط هذه المقاطع ببعضها البعض وبالقصيدة كلها، وكيف يمكن للتقسيم المعمول به هنا على أساس ذاتي بمساعدة التقاليد العربية الشعرية، أن يقارن بالبنية اللغوية. إن مناهج مختلفة يجب أن تطرح وتستخدم في بحث الأنواع المختلفة من المادة اللغوية، ثم يجب تطبيق كل منهج، نسبياً، على كل قصيدة، قبل أن يكون ممكناً أن يقارن بعضها ببعض.

## ٤ - ١

إن تحليلاً للمحتوى الدلالي للشعر، مقسماً إياه إلى مقاطع، يزودنا بخريطة لرحلة الشاعر الخاصة من موضوع إلى موضوع. إن مهمة الشاعر هي أن يأخذ هذه الوحدات الفكرية أو العاطفية ويقدمها إلى المستمع بوصفها جوانب مُنمطة، بشكل ثابت، تجربته الكلية، متماسكة في الشكل كما هي متماسكة في المحتوى. ويمكن للشاعر أن يفعل هذا على أي مستوى لغوي. وتبدأ

الحكايات، ولذلك فإن الباحة ترى أنه أمر غير عادي أن ينشئ العرب من بدو الجزيرة مثل هذا الأسلوب الشعري الخافت. والحقيقة أنها ترفض هذه النظرية فيما يتعلق بالعربية على أساس أدلة داخلية وخارجية من واقع التاريخ الأدبي للتقاليد العربية حول صياغة القصيدة وطبيعتها وطريقة حفظها، ودور الراوي وعلاقته بالشاعر، وتأكيد الشعر العربي الشكل من أجل الشكل، والتعقيد اللغوي، والإيجاز، ومقارنة ذلك بالأسلوب الشفوي نفسه، وميله للتكرار والتضمين المكرهين في الشعر العربي.

وهذا يجب أن نتوقع أن نجد بقايا لكل العناصر المهمة للأسلوب الشفوي، وقد تطورت ببطء إلى أسلوب أكثر تعقيداً، في هذا الشكل الخاص للقصيدة (٣٥).

وعن العلاقات موضوعاً للدراسة ترى أنه على أساس المناقشة في هذا الفصل، الذي أوردنا أهم فقرتين فيه، يجب أن يكون ممكناً تفسير نشاط القوة والضعف في العلاقات بالنسبة للدراسة اللغوية. (٣٦) علاوة على أنها اختارت هذه القصائد للدراسة بناء على دراسة شاملة جعلتها تختارها للتحليل. وهي ترى أن اتجاهها في الدراسة يختلف أساساً عن الاتجاه التقليدي لدى المتحريين الغربيين الذين يقلدون التحويين العرب في الاهتمام بالحب والصرف والعموميات عن اللغة وجالياتها، بدلاً من بحث خمسة أبيات أو عشرة أو مئة بوصفها وحدة للمعاطفة؛ وللفكر والتعبير اللغوي، باحثين عن العوامل التي تربط مثل هذه الوحدات معاً. وكان عليها أن تعتمد على العموميات كما تعتمد على التفاصيل، وتؤسس منهجاً يسمح لها بفحص ذلك المستوى الشوط من الفكر والتعبير الذي يبرز بوصفه وحدة أساسية للشعر - مما يمكن تسميته بالمقطع - تلك الأداة الناقلة للفكر، والمتصلة عضويًا، التي طبقاً لها يرفع الشاعر مستمعه ويحركه من مستوى واحد من الحياة إلى آخر.

## ٣ - ١

من بين طرق تحليل الشعر وفحصه ثمة كثير يقال في صالح المنهج المتبع الذي يتكون ببساطة من قراءة الشعر وتسجيل انطباعاته عنه. وليس على التحليل أن يظهر أنه قادر على الحقيقة على الاهتمام والانفعال فحسب، بل يجب عليه أن يخرج على الأقل من قراءته



تبييل الاندفاع أن نقول - على حد تعبير الباحة - إن مثل هذا التأثير ، في حالة كونه غير عارض ، يميل إلى الحدوث فقط عندما يتعامل الشاعر مع المقطع كوحدة ، بحيث يمكن تصوره أن وحدة الانحراف تردد الحركة ، وللفقط الذي تحدث فيه ، لا بد أنها كانت في الوقت نفسه وحدة تأثير تسلكها مجموعة واحدة من العواطف . وهكذا فإن أي مقطع متميز بتوزيع منحرف للحركة ، يثير جدلاً قويا لصفته الإجماعية والموحدة .

## ١ - ٥

وإذا تحرك من نطاق النظام الصوتي إلى النظام الصرفي ، فإن المحتوى الدلالي يبدأ يلعب دوراً متزايداً ، خصوصاً على مستوى المفردات والتصرفات ، وفئة أساسية من العوامل النحوية ، والضمائر . وعلى حين يقدم هذا التداخل الدلالي تعقيداً إضافياً إلى الجدل اللطاف في هذا البحث فإنه في جزء كبير منه لا علاقة له بالموضوع ؛ فالتكرارات التي حدثت حتى في النثر تصبح ذات دلالة في سياق يكون التكرار فيه مؤكداً للنظم ؛ بحيث لو أن غرضاً شعرياً يمكن أن ينسب إلى بعض التكرارات فإن الصرامة المنهجية تتطلب أن يطبق القياس الدلالي نفسه على الكل ( الشعر والنثر ) . ومن ثم تؤخذ تلك التكرارات المبررة دلالياً في الاعتبار لتؤدي وظيفة ثانية .

## ٢ - ٥

إن المسح الصرفي لأي لغة أكبر بكثير من المسح الصوتي . ومن ثم يكون التكرار في النوع الأول أقل . ونحن نحظ فإن أعلى جزء صرفي تكثر في العربية ، وهو المفردات ( ولكن كان الاسم ، وحروف الجر ) يمكن التعامل معها بسهولة أكبر . وبغض عن التكرار في امتدادات من خمسة أبيات ، وتحليل قائمة النظم المتكرر ( العوامل ) ، تنتهي الباحة إلى نتائج مثيرة للاهتمام ، لأنها تعكس ملمحاً نحويماً أساسياً للشعر العربي ، يتصل بوحدة البيت . إن خطر التضمين يعمل عمله بطريقة تجعل بالكاد أبياتاً قليلة تعتمد على أخرى تالية نحويماً ، وإن كان ثمة أبيات كثيرة تعتمد دلالياً على الأبيات السابقة عليها . وهذا له تأثيره حيث إن مسار الشعر يمكن أن يقطع تقريباً في أي نقطة دون أن يسبب خروجاً على القياس النحوي .

وتقول الباحثة كذلك إنه يفحص العبارات الصرفية المتكررة يمكن الخروج بأغلبها كثير عن كثافة الشعر العربي وبراعته داخل الأبيات ؛ فمن الكثير أن نرى الشاعر يميل ، في استخدامه للمورفيمات التي لا يتصلب عتواها الدلالي منهجية بمحتوى المقطع ، إلى تكرار الأشكال بطريقة تنقل وحدة تكرارية إلى مقاطع كثيرة ، معطية إياها الكثير من الاطارية نفسها ، على نحو ما هي بارزة من خلال الانحرافات الصوتية . ومع ذلك فإن الاطارية الصرفية يمكن أن تتفاوت إلى مدى عظيم أو قليل في أكثر من نصف المقاطع ، ومن ثم تكسب وظيفة أكثر بروزاً من الانحراف الصوتي .

## ١ - ٦

ترتبط الباحة في هذا الفصل بين المستويين الصرفي والصرفي اللذين أفردت لكل منهما فصلاً من قبل ، مضيفة هنا خطأ من التحليل على المستوى النحوي ، كي تستخرج مستوى جديداً من المعلومات ، وتلقى بعض الضوء على الجوانب المنظمة للتكرارات المترابطة في المستوى الصرفي . ولكن التحليل النحوي هنا يعمل في ظل سلبيات لها اعتبارها ؛ فعل حين أن التضمين الصوتي والصرفي للعربية قد حلاً بتمكين نسبياً ، من وجهة النظر الباقية ، فإن أساساً معدودة فقط من النظام النحوي قد وُصِفَتْ على نحو ملائم ، في الوقت الذي حلت فيه الأقسام الباقية بشكل أولى بلغة التصنيفات المنطقية والفلسفية ، بحيث لا يصبح من الممكن بعد إجراء تحليل شامل للتكرارات النحوية في الشعر العربي . والملمح الذي تستخلصه المؤلفة لتحليل هذا الخط النحوي من التحليل يسمى Tagmemics (٢) ، وهو منهج وحيد البعد من حيث تركيزه على مستوى نحوي واحد ( الجمل وأشياء الجمل الفرعية ) في وقت واحد . وهو وصفي خالص ، دون أن يفرض عميقاً في العلاقات الهرمية وتعقيدات النحو التي لم تحل معيها بعد .

## ٢ - ٦

إن التقدي الذي وجه إلى هذه النظرية Tagmemics لا يقلل بحال من فعاليتها في التحليل على نحو ما هو متمثل في هذه الدراسة . وقد هممت بأن أنقل للقاري نموذجاً من هذا التحليل ، ولكن ضيق المجال ، وإرتباط التحليل بخرافات أسلوبية

وتصوص طويلة حال دون ذلك . وللقاري المهتم والمتخصص أن يعود إلى التحليل ونتائجه ؛ وربما كانت مقارنته مع مناهج أخرى جديرة بإظهار قيمة كل منها على حدة ، فيما يتصل بتأثير الشعر الجاهل واكتشافه .

## ١ - ٧

تشير الباحثة أخيراً إلى أنه من الواضح أن الملامدة الملاحظة على الخرافات الأسلوبية قد تأثرت أو أثرت في تقسيم المقاطع . ومعنى هذه التأثيرات هو أن أي مادة تؤكد التقسيم إلى مقاطع فهي مؤثقة بها . ومع ذلك ، فإن كل هذه المداخل التحليلية في هذه الدراسة ، قد عززت عن المحتوى الخاص أو الجسو النفسي المنسوب إلى كل مقطع ، بناء على التحليل الانطباعي ؛ أي أن التحليل في كل مرة كان يتعامل مع الأبيات في شكل أرقام . ولهذا فإذا كانت الأنماط المشاهدة على الخرافات الأسلوبية تميل بأي شكل إلى تأييد المحتوى الخاص للتحليل الانطباعي - وهذا هو الحال في الحقيقة - فهذا يؤسس ليلاً قويا جداً على مدى ملاءمة التكنيكات المستخدمة .

## ٢ - ٧

فمثلاً بالنسبة للقسامين اللذين يميزا انطباعياً بعدم الانسجام أو عدم التنظيم عند امرئ القيس (أبيات ٧ - ٤٢) وطروفة (١٩ - ٩٢) ينقصها أيضاً المروامة والتماثل على المستوى اللغوي وبالإضافة إلى ذلك فإن معظم المقاطع ذات الفخر المباشر ، التي يجب على الشاعر أن يغطي فيها عدداً من الفضائل دون أن يركز على موضوع واحد ، هذه المقاطع تتميز فقط بظواهر مبهر - ونظرة على الخريطة الأسلوبية توضح أن النمط يبرز في عدد قليل من الأبيات في وقت واحد ثم يتلاشى . أما النقص في الاطراد في وصف البقرة الوحشية عند لبيد ، وفي موضوع الرحلة ومناظر المعركة عند عنترة ، فأصعب قليلاً في تقييمه . إنه نمط بدرجة عالية موضوعياً ، ويتغنى على صور حية جداً ، بحيث يعد شعراً رائعاً بأقل تأييد لغوي ؛ ومع ذلك فالتأييد اللغوي غالباً ما يكون مصاحباً للصورة الحية .

## ٣ - ٧

وبغض الخرافات الأسلوبية ، مركزة على تلك المقاطع التي تبدو أكثر تماسكاً حتى في القراءة الأولى ، تخرج الكتابة بسبع نتائج

يقدر اختيار المفردات بدرجة عالية للغاية، ثم ما يلبث أن يتخلل عن هذه الأخطاء جميعا .

ومن الواضح أن صلة هذه النتيجة بالموضوع قوية جدا فيما يتصل بمشكلة ما إذا كان الشاعر يؤلف من أجل اللاتراد . وإذا كانت النتيجة الوحيدة لإنشائه أن ينتج اطرادا ، كان بدوره يقطع مقاطع تُشكّل معا بلا مبالاة ، فإن وجود اللاترادات هو نتيجة لإعادة نسخ الشعر وليس للإنشاء . ومع ذلك ، فهما تظهر الأبحاث اللاحقة عن تكتيكات الإنشاء ، فإن الدراسة التي تضع في اعتبارها المستويات اللغوية المختلفة تبذل هذه الصعوبة بحق .

#### ٧ - ٧

تنطوي النتائج التي وصلت إليها الباحثة في هذه الدراسة على مسائل قابلة للطرح في أبحاث قائمة ، ذلك لأن هذه المسائل تظهر وجود مجال من الظواهر التي يمكن الآن دراستها بعنق بالكومبيوتر من خلال نماذج أكبر بكثير . وإن تطبيقا مخبرا للتحليل الصوري والصوتي على المقاطع المتوارة افترضنا رجا يصل إلى تحديد التاريخ الذي أصبح النبر فيه عسلا في الشعر العربي<sup>(٣)</sup> . أما أكثر المشاكل المطروحة هنا بروزا بالنسبة للدراسة اللغوية للشعر فهي تدور حول ما إذا كان المقطع يمكن أن يتحدد كوحدة لغوية تميز كل الشعر أو لا يميزه ( على الرغم من أن بعض الفصائل يمكن أن تكون مقطعا واحدا طويلا ) .

#### ٨

أشرنا في مقام آخر إلى نقد عنيف وجهته سوزان بينكي ستينكيتش<sup>(٤)</sup> إلى مسألي كاترين باسون من أسبايه عدم أخذ الأخيرة بمفهوم واضح للتقليد الإنشائي على نحو ما تناول مرسور (١٩٧٧)<sup>(٥)</sup> ، وزيوتلر (١٩٧٨)<sup>(٦)</sup> . وبعبارة الآن أن نشر بلينجارد في الخطوط العريضة في هذا الصدد . الواقع أن زيوتلر نفسه ناقش باسون في كتابه بالنسبة لتحفظاتها على النظرية التي أقام عليها زيوتلر بحثه ، أي نظرية باري - لورد Parry-Lord ، فيما يتصل بتطبيقها على الشعر العربي . وإذا استعرضنا ما قاله زيوتلر عن باسون في بداية كتابه ( ص ٤٣ - ٥٩ ) نراه يأخذها كإحسان في اعتباره ويصل عمله إلى عملها ، ولكن ما أن يبدأ في مناقشة تحفظاتها على النظرية المشار إليها يرفضها ثم يقلل من أهمية

دراسة ميدانية حديثة أن البدو المعاصرين يميلون إلى إنشاء مجموعة من الأبيات ، يشدونها أو يهدون بها إلى صديق يحفظها في ذاكرته ، ثم ينشئون غيرها .

#### ٧ - ٥

لقد كثرت التكتيكات منذ أن بدأ الفصويون يملكون الشعر ولكن معظم نتائجهم يصعب مقارنتها بعضها ببعض . فالدراسات التي تركز على الديناميات الداخلية - المقطع معينة من الشعر تميل إلى ألا تكون قابلة للمقارنة ، على حين أن الدراسات التي تصمم لتكون قابلة للمقارنة ( بين كاتبين معاصرين مثلا ) تتميز بتوجه مختلف جوهريا ولا تهتم بالديناميات الداخلية . أما الدراسات المتعمقة فتكشف عن نماذج من الأعمال الشعرية يمكن تصنيفها ، ولكنها لا تساعد كثيرا على التقصيم في دراسة الفصائل . وأبعد من ذلك صعوبة في الدراسة اللغوية للشعر أن المحللين الأفراد قد مالوا إلى التركيز على ظواهر في مستوى معين ، مناقشتين الوحدة الصوتية أو النحوية لامتداد معين من الشعر . وهذه المستويات محددة بطريقة مشتقة من التحليل الأصلي للغة ، وكل منها يتعامل مع جانب محصور من ذلك التحليل الأصلي . بحيث تكون هذه المستويات ، حتى لو أخذنا القصيدة الواحدة في الاعتبار ، غير قابلة للمقارنة بشكل مباشر .

#### ٧ - ٦

إن العلاقات الخمس تكون مادة أكبر من أن يُعامل معها على أساس تقييمات مستقلة للظواهر بيتا بيتا ، بحيث يجب أن توجد مناهج متممة . وفي الحقيقة فإنه ليس هناك منتج من المناهج المتباينة في هذا التحليل يعد متعقبا بشكل دقيق ، ولكن كل منها يتعامل بتمعن مع ظواهر محددة جزئيا .

إن طرح مفهوم الشعر على أساس التباين contrast بين الانتماء/الوحدة والخروج المقامي - ينبغي أن يستبدل بمفهوم آخر يراعي الدينامية التي تنتجها مستويات مختلفة ومراسل من الانتماء/الوحدة . في هذا النوع من الشعر يبتني الشاعر غمطا ثم يطرحه جانباً ، ويبتني غمطا آخر أو غمطين ، في وقت واحد ، ثم طرحها جانباً واحدا بعد الآخر ، ويظل يلتقط ( أو يقرر ) الأخطاء على حين ينتقل أعماق فاعمق إلى الموضوع ، حتى

عامة تتعلق بالتكتيكات المستخدمة في هذه الدراسة . وننقل للقارئ آخر نتيجتين مرتبطتين بالمقطع الذي أعطته الباحثة أهمية أساسية في بحثها .

١ - «المقطع» ، ذلك المصطلح الذي يستخدمه نقاد الأدب بشكل مستمر ، يفضح الآن لتحليل لغوي جزئي وتجريبي بالنسبة للشعر العربي . إن ما سوف يطرا من تعديلات على هذه المناهج يمكن أن يسمح بتحديد أكثر دقة ، كما أن فحص الشعر باللغات المختلفة يمكن أن يسمح بتعميمات أكبر . . . . . فالقطع يعد بشكل جوهري قصيدة داخل قصيدة ، وأى أنه مرتبط بعلاقات داخلية أكثر من ارتباطه بعلاقات خارجية .

٢ - المقطع ذو حدود مشتركة مع ما يمكن أن يُحسّ : كاستغراقه الشاعر في موضوع ما - وربما وضع الخلفية للموضوع أو قلم له دون إلزام نفسه بإطار المقطع .

#### ٧ - ٤

أما مشكلة العلاقات بين المقاطع فهي حقا أكثر تعقيدا ، لأنه على الرغم من أن هذا الكم من اللغة المحللة هنا يتجوى على مقاطع كافية حيث إن الأخطاء مغشوة بشكل واضح ، فهو يشمل خمس فصائل فحسب . وقليلة جدا تلك الأخطاء التي تبرز ويمكن وصفها بأنها مستوى القصيدة . وهي تقع في معظمها خارج نطاق الجانب اللغوي - linguistic - tra ومعددة بالنظام الموضوعي الذي تصرف عليه ووصفه منذ البداية النحويون العرب . ومن الممكن من الناحية اللغوية ، الربط بين المفردات فحسب ، فكما يجب أن يتوقع المرء - يستعمل الشعراء الكثير جدا من المفردات المشتركة في تعاملهم مع كل موضوع ، حيث يوجد عدد من الكلمات التي يمكن أن تعد مفردات التشبيب . والعرب مشهورون بمفرداتهم الخاصة في وصف الجمال والحياء .

ومع ذلك فإن مشكلة اطراد القصيدة كلها يسمح بإعادة النظر في سياق عملية الإنشاء وفيتها وهو ما ناقشناه في الفصل التالي . ويمكننا أن نحصر أكثر الحقائق دلالة في هذا الفصل : فيما يلي :

(١) الإنشاء والإنشاد أو الشاعر والراوي ، منفصلان في التقاليد العربية ، لكن (ب) توجد إشارات متكررة لشعراء استقلوا الإنشاء أربحالاً ، و (ج) توضح

الشفوي يحول دون وجود مقياس إعداد أو تنظيم (في قول الشعر) ولما كان ذلك كذلك فإنه يجب أن تتوقع مرحلة الـ «ما قبل الأداء» هذه وتختلف في التردد والكتافة من شاعر إلى شاعر ومن تقليد إلى تقليد» ص ٢١٧ . بقوله إنه ليس هناك في الـ ٢١٥ صفحة السابقة على هذا الكلام من زويتلر ما يبعد القارئ، لهذه الأفكار المتضمنة في نظرية باري - لورد ، وإنه لمن الصعب أن نرى كيف يمكن أن تتسق مع تعريف نفسه لمصطلح «rendition» والسلي يقترحه بدلا من مصطلح «Performance» لينطى العمليتين الشعريتين من الإنشاء الشفوي والانتقال الشفوي «oral transmission» (انظر ١٤٢ من عرض كيلباتريك كذلك ) .

الشاعر ودور الراوي ، ويمثلها في التقاليد البيوسغرافية رجل واحد (مغنى الحكايات) ، وما دلت عليه من أن مصادر العصور الوسطى تذكر ما يفيد أن عملية الإنشاء في الشعر كانت تأخذ وقتا طويلا ، فإن زويتلر يرد بأنه «لم يصل إلى علمه أن أصحاب نظرية باري ولورد قد أنكروا وجود الاختلافات بين التقاليد المختلفة . وهكذا فمن الممكن أن توجد تقاليد يعرف الشعراء فيها أساسا كمنشئين وتعاون مع شعراء يمثلون أساسا دور المنشئين أو المنشئين ...» ص ٢١٦ ويرى أن مفهوم الإنشاء والأداء اللذين يؤكد عليهما باري ولورد ، تأخذهما باتسون بحرفية أكثر من اللازم . فليس ثمة موضع (في النظرية) يتضمن أن الإنشاء

عملها ، الأمر الذي ينطوي بدوره على دفاع ذاتي (٢١٣ - ٢٢٠) و (٢٢٥) و (٢٣٢ - ٢٣٤) هوامش ١١٠ - ١٢٠ . وقد أشرنا إلى النظرية وتحفظات باتسون عليها سابقا (الفقرة ٢ - ٧) ، وبمينا أن نصيف إلى ملاحظتنا الوجيزة إلى كتاب زويتلر (الذي يستحق عرضا عربيا) ما لاحظ عليه من عرض لكتابه في الإنجليزية فيما يتصل بباتسون . إن كيلباتريك<sup>(٧)</sup> يرى أن زويتلر يأخذ اعتراض باتسون على النظرية على أنه حكم على النظرية بعدم فعاليتها خارج مجال للمهمة الهومييرية والسلافية الجنوبية .

أما فيما يتصل بقول باتسون إن التقاليد العربية تعترف بدورين مختلفين هما دور

## الهامش

(١) Mary C. Bateson, Structural Continuity in Poetry. A Linguistic Study in Five Pre-Islamic Arabic Odes, Paris, The Hague, 1970, pp. 176.

(٢) منهج الـ Tagmemics واحد من المناهج المطروحة في ذلك الوقت في التحليل النحوي في علم اللغة الأمريكي وقد طبق أساسا على اللغات الهندو أمريكية ، وهو منهج وحيد البعد ، كما أشرنا ، على عكس منهج التحليل إلى المكونات المباشرة Immediate Constituent وهو وصفى خالص على الناحية المقابلة من المنهج التوليدي ، وهو يسعى جهده ليفسر البنية النحوية للعبارة عن طريق الصيغ التحليلية ، وقد تحول في هذه الدراسة ليكون منهجا عمليا بدرجة كبيرة لتحليل

تتابع مقاطع معينة قد أبرز أوزان معينة وأسهم في إعطائها تأثيرا جماليا . ص ٣١ .

(٤) انظر عرضا لمقالة سوزان ستينكفيلش في عرض الدوريات الأجنبية .

(٥) J. Monroe, "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry", JAL III (1972), pp. 1-53.

(٦) Michael Zwettler, "The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry, Its Character and Implications. Columbus; Ohio State University Press, 1978 pp. xii 310.

(٧) Hilary Kilpatrick, JAL Vol. (19) pp 142-148.

جوانب النظام . انظر د . نايف خرما ، أعضاء على الدراسات اللغوية المعاصرة ، عالم المعرفة ، العدد ٩ ، ١٩٧٨ ص ٢٩٠ - ٢٩٧ عن هذا المنهج وفائدته وقصوره . وانظر نقدا لهذا المنهج في David Crystal, Linguistics, إنجلسترا ١٩٧٤ ص ١٨٦ ، ٢١٣ - ٢١٤ . والذي نادى به K.L. Pike في كتابه : Language in Relation to Unified Theory of Human Behavior .

كاليفورنيا ١٩٥٤ - ١٩٦٠ .

(٣) في مناقشتها للأوزان تلاحظ الباحثة وجود «نبر» في بعضها وترى أنه على الرغم من أن الأوزان كمية بشكل أساسي ، فإن أنماط النبر التي تنتج بشكل أوتوماتيكي من

## رسائل جامعية

في هذا الفسوف، وخلطت - في كثير من الأحيان - بين الإيقاع في الشعر والعروض وكانت المناقشة المهمة حول ما إذا كان إيقاع الشعر العربي كمياً (يعتمد على توالي المقاطع)، أو كيفياً (يعتمد على توالي التبر أو الارتكاز) - كانت تنحرف لتناقش العروض وليس الإيقاع.

وتقديراً أن هذا المازق قد نتج عن انحصار معظم هذه الدراسات في الإطار النظري البحت؛ فهي لم تتطرق أبداً من الواقع الشعري ذاته. وإذا كانت بعض الدراسات قد تناولت بعض الأبيات بالتحليل، فإنها كان ذلك يهدف لإثبات الفكرة النظرية. وكان الاتجاه الصحيح، الذي يتسق مع موقفها النقدي من العروض، يستدعي الانطلاق من دراسة الواقع الشعري، لكي تثبت بالدليل الملموس ما إذا كان موقفها النظري صحيحاً أم خاطئاً.

وحين دخل صاحب هذا البحث في هذا المجال قبل تسع سنوات، كان يشعر بالمازق الذي تسبب إليه هذه الدراسات - شعوراً غامضاً. فوجه - بفضل أستاذته المشرف وأساتذته آخرين في قسم اللغة العربية - إلى دراسة الواقع الشعري ذاته؛ فبدأ بجماعة أبولو في مرحلة الماجستير، ثم توجه إلى «السياب» في مرحلة الدكتوراه؛ محاولاً - بذلك - أن يرس أسس منهج معاصر لدراسة الإيقاع في الشعر العربي؛ من أجل أن يبدأ بالمسلمات النظرية، بل يستخلصها من الواقع ذاته، في عملية جدلية.

وإذا كان شعر جماعة أبولو قد جعل الباحث يعانٍ لغتين من أنماط إيقاع الشعر العربي هما الشعر التقليدي، والشعر القطوعي أو الرومانسي، فإنها أيضاً قد أشارت إلى جذور الشعر الحر الذي أصبح التبر الأساسي عند بدر شاكر السياب. ولكن «السياب» - الذي يعد رائداً للشعر الحر - هو في الوقت نفسه امتداداً جديلاً، ويجاوز لإنجازات شعراء العربية القديمة

يتناول هذا العدد عرض رسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث السيد محمد البحراوي إلى قسم اللغة العربية وأدائها بكلية الآداب جامعة القاهرة، وموضوعها «البنية الإيقاعية في شعر السياب» وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر واشترك في المناقشة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل والأستاذ الدكتور محمود علي مكي.

### البنية الإيقاعية في شعر السياب

#### السيد محمد البحراوي

وكمال أبو ديب<sup>(١)</sup>، وغيرها. وهي دراسات سارت في اتجاهين غالبين؛ الأول هو شرح العروض العربي القديم أو تبسيطه؛ والثاني نفسه ومحاولة تجاوزه، في ضوء آراء المستشرقين الغربيين ونظريات إيقاع الشعر الغربي.

لقد كان أصحاب الاتجاه الثاني، الذي يتدرج تحت كل من النوبس وشكري عياد وإي ديب، يحسون إحساساً قوياً بقصور العروض العربي القديم عن اكتشاف كثير من العناصر المهمة في إيقاع الشعر العربي الحديث والقديم معاً، كما أنهم لاحظوا ملاحظات مهمة بشأن منهج العروضيين القدماء في تقنين الواقع الشعري، وأدركوا أن ثمة خللاً ما قد انتاب هذا التقنين. وحاولت هذه الدراسات أن تشير إلى عناصر أخرى في إيقاع الشعر العربي مثل التبر، أو دور التنظيمات الصوتية الصغيرة، كالتركيب والتماثل والتجانس.

غير أن هذه الدراسات قد وقعت في مأزق شبيه بالمأزق العروضي. فهي على الرغم من نقدها للعروضيين، كانت تسلم في معظم الأحيان بصلاحيّة العروض لأن يكون معياراً لإيقاع الشعر العربي؛ وأخذت تناقش الأمور

تعد هذه الدراسة امتداداً جديلاً لدراسات بدأت في مصر منذ أربعين عاماً، حين نشر الدكتور محمد مندور مقاله المهمة عن «الشعر العربي، غناؤه، إنشائه، وزنه» سنة ١٩٤٣. لقد كانت هذه المقالة تعبيراً موضوعياً عن حاجة ماسة إلى إعادة النظر - إبداعاً ودراسة - في إيقاع الشعر العربي السائد منذ أكثر من خمسة عشر قرناً من الزمان.

لقد كان الواقع العربي يشير إلى صعود شريعة طبقية جديدة، حاملة معها نظمها المفضل من الفن والأدب. وكانت الحرية سمة أساسية لهذه الشريعة وأدبها وفنّها في ذلك الوقت. وهي الحرية التي أثمرت في نهاية العقد الخامس من هذا القرن ثورات متعددة في مجالات مختلفة، من بينها إيقاع الشعر العربي.

وحين تحقق النمط الجديدي من الشعر (الشعر الحر)، فرض هذه الحاجة الموضوعية أكثر من ذي قبل، وبدأت الدراسات حول إيقاع (أو موسيقى) الشعر الحر والشعر العربي بعامة تتوالى، فصدرت دراسات إبراهيم أنيس<sup>(٢)</sup>، وعبد الله الطيب المجلد<sup>(٣)</sup>، ومحمد النوبس<sup>(٤)</sup>، وشكري عياد<sup>(٥)</sup>،

والمحدثين . ومن هنا فإن شعره يمكن أن يكون - في أنماطه وأشكاله - عينة مثله الشعر العربي الحديث ، وربما القديم أيضاً .

ولقد حاول البحث أن يمازج قصور العروض العربي بالاعتماد على إنجازات مجديه ، ولكنه أدرك - بعد الماستير - أن التجديد وحده لا يكفي ، وأنه لا بد من البحث عن منهج مغاير ومعاصر ، يحتوى القديم ويتمتعه .. تحقيقاً للمهمة الكبيرة .. اكتشاف عناصر الإيقاع الحقيقية وآليات عملها في القصيدة العربية .. وهذا ما يحاول مدخل هذه الدراسة النظرى ، الذى يحمل عنوان ونحو منهج معاصر لدراسة الإيقاع في الشعر العربى ، أن يطرحه .

في هذا المدخل حاول الباحث أن يمازج المنهج التقليدى في بحث العلاقة بين لغة الشعر ولغة النثر ، فبدأ بمسألة تقول إن كل مستعمل للغة يعطيها طابعه الخاص ، لأنه يجتاز منها ما يتلاءم وأغراضه . وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر ؛ فهو يعيد تنظيم لغة الشعر ليحقق بها أغراضه الخاصة . وإذا كانت اللغة نظاماً مركباً من الصوت والصرف والنحو والدلالة ، يتواصل به البشر فيما بينهم ، فإن الشاعر يعيد تنظيم كل هذه المكونات . وإعادة تنظيم الأصوات مجزئ الإيقاع ؛ وإعادة تنظيم اللغة - على المستويين الصرفي والنحوي - مجزئ صوراً ومجازاته ، وكلامها يؤدى إلى مستوى دلالي ذى تنظيم يختلف عن مستوى الدلالة في اللغة العادية .. أكثر كثافة وأكثر امتلاء بالمعاني .

الإيقاع إذن هو تنظيم لأصوات اللغة على مسافات زمنية متساوية وفي أنماط خاصة . ولكل صوت لغوي ثلاث خصائص يمتزج بها في غيره ، تنتج فزيقياً عن طبيعة الموجة الحاملة له . الحساسية الأولى هي العلو Loudness ، وينتج عنها - في إدراك السامع - طول الصوت أو قصره ، نبره أو عدم نبره . والحساسية الثانية هي الدرجة Pitch ، ينتج عنها - إدراكياً - نغمة الصوت . والثالثة هي نوع الصوت Timbre ، وتختلف باختلاف الناطق ، رجلاً كان أو امرأة - طفلاً أو بالغا أو عجوزاً .. الخ .

وهكذا فإن الخصائص الطبيعية للأصوات تعطينا ثلاثة عناصر ، تصلح - إذا

انتظمت - لأن تكون عناصر إيقاعية ، وهي الطول أو المدى الزمني duration والنبر stress والتنظيم intonation ، الذى هو نتاج لتوالى نغمات الأصوات المفردة .

إن العروضيين العرب لم يستعملوا هذه المصطلحات . وإذا كان بعض الفلاسفة العرب قد استخدم بعضها ففى غير المعنى المعاصر ، ويدرجة كبيرة من الخلط بينها . ومع ذلك فإننا نستطيع أن نوافق على مماثلة أسس الأوزان العروضية : وهي الأسباب والأوتاد والفواصل بالمقاطع .. وأن نتفنت - بناءً على ذلك - بأن أساس العروض العربى نجنى مبنى على توالى المقاطع الطويلة والقصيرة . (ولتشكر أننا هنا نتحدث عن العروض العربى ، وليس عن إيقاع الشعر العربى) .

ولكننا نستطيع أن نضيف إلى هذا الأساس الكسب بعض الملححات التى تشير إلى إحساس العروضيين ببعض العناصر الأخرى مثل النبر ، وهو إحساس يتبدى في اهتمامهم بمشكلة الوند المفقود ، ومثل التنظيم الذى يتبدى إحساسهم به في الاهتمام بتوجيه إيقاع النهاية (في موضع القافية) في كل أبيات القصيدة . هي ملحاح يشير إليها الدارس دون أن يبحثها ، على أمل أن يوفيهما - هو أو غيره - حقها في المستقبل مع تطور الدرس الصوتي في مصر . إن هذين العنصرين الآخرين : النبر والتنظيم (وإيقاع النهاية) ، لم تعرف بعد - علمياً - إمكانية أن يكونا عنصرين إيقاعيين . ولكي يتحقق ذلك ، لا بد من دراستها في الواقع الشعرى نفسه قبل إصدار هذا الحكم . إنها إمكانتان طبيعيتان في كل لغة ، وإذا أشارت دراسة الشعر العربى إلى أنه يستفيد منها وينظمها أصبحا عنصرين إيقاعيين .

وهنا وضع الباحث أن التنظيم الإيقاعى للإمكانات الصوتية لا يمكن أن يكون مفهوماً جامداً كما كان الحال عند العروضيين الذين رفضوا أى انتهاك لنظامهم ، أو عند البيهقيين الذين يعدلون النظام مجموعة من العناصر الثابتة التى لا تتغير ، فإن تغيرت لمصالح استمرار النظام . والباحث يفهم النظام بوصفه وحدة جدلية بين عناصر متصارعة ، بعضها قوى يثبت النظام ، وبعضها ضعيف يسعى إلى انتهاكه وإنشاء نظام جديد .

وهكذا نحظى العناصر الثابتة أو المنتهكة

للنظام بأهمية لدى الباحث ؛ لأنها من خلال الصراع تستطيع خلق الديناميكية في النظام ، كما أنها - على المدى التاريخي - تستطيع أن تتخلق نظاماً جديداً ، كما حدث مثلاً بشأن القافية في الشعر العربى . وفي داخل القصيدة الواحدة يحقق الصراع بين عناصر الإيقاع المختلفة امتعاضاً وتراكيباً في الدلالات . وغير الصراع يؤدى الإيقاع وظيفته في تأكيد الدلالات وكشفها وتعميق الدلالات التى تقدمها المستويات الشعرية الأخرى .

إن الإيقاع علامة أو إشارة تعطى الدلالات بطريقة مجازية ، على نحو يجعل هذه الدلالات متعددة وكثيفة . والقصيدة - كما يقول لوفغان - هي القصيدة التى لا تحمل إعلاماً ، أو تحمله كميات غير كافية . أما القصيدة الجيدة فهي التى تحمل إعلاماً شعرياً تكون فيه كل العناصر متوقعة وغير متوقعة في آن واحد . والإيقاع من أهم العناصر الفاعلة في هذا الشأن .

إن هذا المنهج في دراسة الإيقاع يفرض إجراءات منهجية طويلة ومعقدة فهو يفترض تحليل كل قصيدة قطعياً ونبرياً وتنغمياً ، ثم يفترض البحث عن النظام في كل منها . وهذا يستدعى وضع هذه التحليلات في ضوء البينيين النحوية والدلالية للقصيدة ، قبل الوصول إلى وظيفة هذه التحليلات في بناء القصيدة بصفة عامة ، وتفسيرها في ضوء الظرف التاريخي والنفسى الذى كتبت فيه .

من هنا كان من المحال ، في ظل فقدان الإمكانات الآلية ، تطبيق هذا المنهج على شعر السياب كله ، البالغ أرباباً وأربعين ومائتي قصيدة . وكان لا بد من اختيار عينة مثله لأغراض هذا الشعر ولتطوره التاريخي . ومن ثم اختار الدارس نحو خمس عشرة قصيدة وست مقطوعات ، وقسمها إلى ثلاثة أقسام تبعاً للنمط (أو الشكل) الذى تنتمى إليه . وقد درس القسم الأول في الفصل التقليدي ، والقسم الثانى في الفصل الثانى تحت عنوان «الإيقاع في قصائد الشكل المقطوعى» ، والقسم الثالث في الفصل الثالث - وهو أكبر الفصول - تحت عنوان «الإيقاع في قصائد الشعر الحر» .

وفي كل فصل من الفصول الثلاثة ،

وهناك قصائد أخرى في العينة امتلكت بناء جيداً يتوازن فيه الإيقاع بين السرعة والبطء ، بين الحزن والأمل .

٤ - أن التوازن بين التنظيم وعدمه ، وإجادة التوظيف وفشلها ، والبطء والتوازن ، كان يعود بوضوح إلى إمكانات الشاعر في كل مرحلة فنية . فحين كان الشاعر يمتلك تجربة فنية جيدة تسعى نحو البشر وتلتقي بهم ، كان إيقاعه يتسم بالجرودة في التنظيم والتوظيف والتوازن ؛ وحين كان يفقد الرؤية الجلية ، ويفصل عن المجموع ، أو تميل حركة المجموع الاجتماعي المحيط به إلى الانحصار .. في هذه الحالات .. كان الشاعر يفقد التجربة الفنية ويفقد البناء ، ويميل الإيقاع إلى البطء والحزن ، ويكشف عن المعجز والإحباط .

٥ - أن السياب - كما كشفت دراسة إيقاعه - كان غنياً لشريحته الطبقة ولشعراء جيله العربي ، وقد أنبأ ببرايته للشعر الحر ، وشعره للتميز في إطراره ، عن ازدهار عربي ، وأنبأ بإحباطه وموته مبكراً عن انتكاسة عربية أعلنت بعد موته بقليل .

توظيفه في بعض القصائد كان يضيف دلالات لا تستطيع المقاطع تحقيقها .

أما التنظيم فقد تطور تنظيمه وتوظيفه حتى وصل في الشعر الحر إلى أهمية تكاد تفوق أهمية المقاطع نفسها .

٢ - أن تنظيم العناصر الإيقاعية وتوظيفها قد تراوح بين الفشل والإجادة في داخل كل شكل على حدة ، ومن شكل إلى آخر ، وأن الشعر الحر كان المجال الأكثر ملاءمة للتنظيم والتوظيف ، وفيه تحققت شاعرية السياب كاملة . وهذا يكشف سر القلق الذي طبع شعر السياب في الشكلين التقليدي والمقطوعي .

٣ - أن الطابع الغالب على إيقاع السياب - في الأشكال الثلاثة - كان البطء الذي أشارت إليه المقاطع ، والعاطفية الحزينة التي أشار إليها النبر ، والحركة الناتجة عن التنوع الذي أشار إليه التنظيم . غير أن هذه السمات لم تكن دائمة في كل القصائد . حتى في داخل القصائد التي تغلب عليها سمة أو أكثر من هذه السمات ، نجد عناصر الانتهاك في كل عنصر إيقاعي تصارع عناصر الثبات وتقلل من طغيانها .

أضع الدارس نموذص العينة للتحليلات السابقة وفي الصياغة قدم الدارس لكل فصل بمقدمة تاريخية عن الشكل المصالح في الفصل ، ثم قدم دراسة وصفية لعناصر الإيقاع في هذه القصائد ، ترصد للملامح العامة المشتركة والفاخرة ، وأتبعها بدراسة تحليلية لكل قصيدة على حدة ، تضع العناصر الإيقاعية في إطارها الطبيعي كجزء فاعل في نسج القصيدة . وفي نهاية كل فصل قدم الدارس فقرة عن وظيفة الإيقاع في قصائد هذا الشكل ، محاولاً ربطها بالسياق الاجتماعي والنفس الذي كتبت فيه .

وفي نهاية الدراسة خاتمة تجمع خيوطها الأساسية وتستشراف آفاق دراسات قائمة في ضوء المنهج الذي أعتمد عليه الدارس . فقد استطاع هذا المنهج أن يكشف للباحث عن حقائق كثيرة بشأن إيقاع شعر السياب ، هذا موجز لبعضها :

١ - أن العناصر الثلاثة : المقاطع والنبر والتنظيم ( وإيقاع النهاية ) قد توافر لها قدر من الانتظام ( بالمعنى الجدللي ) يكفي لأن تكون عناصر إيقاعية ؛ وأن المقاطع قد ظلت هي العنصر الأساسي ؛ لأنها كانت الأكثر انتظاماً وتوظيفاً . أما النبر فقد كان عنصراً مساعداً .. كان أقل تنظيمًا ، ولكن

## الهوامش

(٣) قضية الشعر الجديد ، ٢ الشعر الجمال .

(٤) موسيقا الشعر العربي .

(٥) في البنية الإيقاعية للشعر العربي .

(١) موسيقى الشعر .

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها .

the culture of the age. He found self-fulfilment in poetry. His work had a number of stylistic features of which **Badawi** mentions a few. Of these one of the most telling is the way he opened his poems. **Badawi** maintains that he was not very good at it : partly because he was a difficult and proud man who looked down upon his audience, and partly because he liked to be over with his preambles as soon as possible. A poem that started in a vague manner may end in clarity or vice versa.

**Badawi** writes of **Al-Mutanabbi's** diction in its context, his use of emphasis and diminution, the occurrence of certain words in his poetry such as 'tha' and 'thee'. He notes that his form was not always compatible with the content since what he cared for was - in the first place - an adjustment of his inner turbulent soul to external objects and situations. **Badawi** also treats of the complexity and obscurity of **Al-Mutanabbi's** poetry, his leaning towards the Kufa school of language, his defects such as interpolation, excessive *ta'dmin* (quoting from the Koran, the tradition or from other poets), ugly metaphors, obscure metonymies, ellipses, incompatibilities, etc.. Behind all this is the fact that **Al-Mutanabbi** lived in a subjective world of his own though he was by no means blind to the existence of other conflicting forces seeking to dominate the age. This tension was reflected in his metres, rhymes and music in general.

**Badawi** poses the question of whether **Al-Mutanabbi** succeeded in giving a picture of himself in his poetry. He concludes that he was most successful in this respect just as he was a master of the art of the portrait and the art of magnification. His main defect, however, was his inability to adjust himself to new situations. He remained to the end a prisoner of his own self (however rich and complex that may be).

With **Abdel Kadir Zeidan** we leave **Al-Mutanabbi's** stylistic features to have a glimpse of the pessimism of **Abu' l-'Ala- Ma'arri**. The writer starts by rejecting the commonly held view that **Al-Ma'arri's** blindness, and the limits it set on his experience of the world, were responsible for his pessimism.

The pessimism of **Al-Ma'arri** is discussed on two levels : the metaphysical and the realistic. On the metaphysical level, the writer was able to establish three elements instrumental in producing **Al-Ma'arri's** characteristic pessimism. First, there are the limitations

of human knowledge. It is not a failure engendered by the loss of sight, but a failure to light upon the truth which alone can make for certainty and hence for the peace of mind. Second, there are the ravages of time ('**Al-dahr**' as it is called in Arabic) turning people and objects into ruins and shadows of themselves. Third there is the fact of death. To **Al-Ma'arri**, however, death was multi - faceted. At one time, it is a means of delivery and liberation from the yoke of life. At another, it is a barrier against the fulfilment of the wishes of man. On yet another level, it looks as if it were one of the tools by which time wreaks havoc.

On the realistic level, **Zeidan** dwells on two notions, namely **Al-Ma' arri's** vision of life on earth and his view of man. In handling these two aspects, as embodied in **Al-Ma' arri's** texts, **Zeidan** concludes that his poet lost faith in life - despite his love for it - as a result of frustrations and failure to achieve his aims. Besides, he was keenly aware of the defective nature of life and of man's inability to achieve perfection. Corollary with this loss of faith in life was a loss of faith in man : first because of the dichotomy in him between speech and act and second because evil seemed so deep - rooted and ingrained in the soul of man that no hopes of reformation could be reasonably entertained.

Finally we come across a study by **Mohamed Fatouh Ahmed** of our poetic heritage in Central Asia, an aspect that is still unknown to many people. **Fatouh** deals with a Seljukian manuscript of the sixth century of **hijra** containing verses and a number of stories, epistles and anecdotes. The author is the poet **Massoud ben Namdar** and the manuscript is preserved in the **Bibliothèque Nationale** of Paris.

In this Seljukian manuscript, the characteristics of Arabic poetry in the sixth and seventh centuries of **hijra** are made clear. Among these characteristics are: far-fetched diction, obscurity, deliberate obfuscation on occasion, excessive use of tropes and other forms of embellishment, the yoking together by force of disparate elements, etc.. all of which characteristics common to the poetry of ages of decadence. Still, the manuscript retains its historical value and is not entirely devoid of artistic merit. Besides, it goes to prove that what has been unearthed of Arabic poetry-large in quantity as it is - is by no means exhaustive of all the heritage of the Arabs in this domain. Much remains to be discovered and analyzed.

Translated by : MAHER SHAFIK FARID

for the ruin and sympathize with it. On the other hand, he may reject the ruin as a rallying-point of feelings of frustration and despair. The second of these attitudes was the more dominant in the preambles of **Imru'ul-Qais**. His description of the ruin provided him with a sort of vicarious satisfaction : since it was the encampment, and not the poet himself, who was doomed to decay and, eventually, to extinction. It is as if the poet were putting the past in the service of the present: for he would soon leave the ruin to embark on one of his amatory adventures or ride his camel through the desert. Death, in this way, is a prelude to life. **Mustapha** also concludes that to **Imru'ul-Qais** a ruin was not a dead corpse, but an old man full of wrinkles. Stopping by the ruins had a collective signification since it retained some connections with ancient beliefs and situations: death, the eternal return, the death of the father figure, the sense of youth experienced by the son though not without a trace of loneliness and alienation. Coupled with all these mixed feelings is an unquenchable desire for sexual pleasure.

**Mustapha** concludes that in this amazing situation a poet would lose consciousness, or rather lose his memory temporarily. When he came to, he was his old self again, in possession of his memory which combines his own experiences with those of others.

Our next essay, by **Mohamed Sedik Ghaith**, is a dramatic analysis of stopping by the ruins in the ode of **Labid**. The writer seeks to test the claim that the dramatic nature of literature is capable of comprehending all aspects of the text in its totality. He also seeks to reveal the full potentials of this approach so that the critical product may be faithful to that compound structure : text - author - critic - reader. Connected with this structure are associations of tradition, culture, reality and the age. In other words, those components of frame of reference of the poem's structure.

One result of this pursuit of critical integration is a production of the significance of the text as one cohesive continuous context, free from those usual lacunae often encountered in works of criticism. Such lacunae leave areas of the text uncharted, as a result of one-sidedness or of procedural limitations.

**Ghaith's** paper applies this dramatic approach to the first unit of **Labid's** ode, namely stopping by the ruins. A number of critical approaches (phenomenological, anthropological, stylistic, structuralist, etc.) are invoked in various degrees (to be developed later) to reveal the total significance of the ruin as a poetic expression of the Arab's experience of existence in its various aspects, his interaction with time and place and his struggle for life and self-fulfilment.

Pre-Islamic poetry, in its totality and in its various aspects, thus receives much attention at the hands of our contributors, representative as it is of an early

maturity that was destined to affect later eras in one form or another.

With **Ali al-Battal** we come to **Udhrite Ghazal** (idealized and spiritual love poetry) and the agitated conditions under which it grew. A considerable portion of Pre-Islamic poetry was connected with chivalry in war. To **Al-Battal** an equally considerable portion of **Udhrite Ghazal** was connected with what we may call **Udhrite chivalry** : a form of moral chivalry based on idealism, love (being the most sublime of spiritual motives) and chastity (being the most elevated of moral restraints).

Anecdotes relating to **Udhrite** poets (some of them admittedly verging on the preposterous) have caused the very existence of these poets to be called in question. Nevertheless the fact remains that this kind of poetry presents us with a real problem that calls for a satisfactory explanation. For here is a body of fiction and verse moving in a certain direction. **Al - Battal** tends to agree with **Taha Hussein** who explains the appearance of **Udhrite** poetry in terms of politics : according to **Taha Hussein**, the Umayyads - whose capital was Damascus - distrusted the people of the Arabian peninsula and treated them harshly, indeed - on occasion - with undue violence. **Udhrite** poetry and stories attached to it, were a product of the poverty and despair the bedouin of Hijaz had to struggle under. Being temperamentally religious, poverty and despair drove them to asceticism. We may therefore conclude that the religious factor was behind the Islamic tinge characteristic of much **Udhrite** verse, though the motives for its appearance were political rather than religious.

The roots of **Udhrite** anecdotes, however, go back in the past to the mythological and popular lore of the Pre - Islamic era. A case in point is the legend of the **dabaran** later echoed by Pre-Islamic love stories such as those of **Antara** and **al-Muraksh al-Akbar**. The **Udhrite** imagination, however, added new elements to the ancient stories, thus turning them into a complex expression of a view of life and of the people's suffering under their rulers. More specifically, **al - Battal** claims that the direction taken by stories of **Udhrite Ghazal** was expressive of maladjustment or rejection of reality, even though this rejection may take negative forms.

With **Abdou Badawi** we leave the **Udhrite** poets of the first century of **hijra** to the fourth century of **hijra** to dwell on some stylistic features of the poetry of **Al-Mutanabbi**.

**Al-Mutanabbi** was, in **Badawi's** opinion, a tragic figure both early in life when he had to grapple with considerable obstacles and in the latter part of it when he had to die in the manner of a tragic hero. He lived in the fourth century of **hijra** and was - by the standards of the age - a man of wide culture. His self fitted well into



of a larger scheme for studying the whole of Pre-Islamic poetry on the basis of structuralist analysis.

According to Abu Deeb, the seven *Mu'allaqat* (Golden Odes, literally 'The suspended ones') are an embodiment of the Pre-Islamic Arab outlook on the world. In other words, they are the sum-total of man's relationship with the universe and with his tribal community at a given historical moment. Each of the seven odes is representative of one facet different from the rest. Hence the structuralist characteristics of the odes are different though interrelated and overlapping. Taken together, the odes form one integrated body as far as language and vision go. They constitute a balanced whole embodying the core of the culture of the Pre-Islamic period.

As part of this critical scheme, Abu Deeb had already published a study of the ode of *Labid ben Rabi'a al Ameri*, an ode which he regards as the "Key Poem" of the Pre-Islamic era. To him, it is a collective vision, a major statement of the core of Pre-Islamic culture. On the other hand, the ode of *Imru'ul-Qais*, which is the subject of the present study, could be designated as the "Eros Poem". It is an individual vision, an anti-cultural gesture, resembling in this respect the poetry of the *Saalik* (Vagrant and ostracized poets). The Key Poem and Eros Poem are thus two opposite poles within the larger framework of the odes in general.

Abu Deeb presents the reader with a detailed analysis of the ode of *Imru'ul-Qais* desingating its structure as multi-dimensional. It is based on the interplay of two major movements, each divided into componental units consisting in turn of primary and smaller units. The whole poem is based on the dialectic of dual antitheses seeking to gauge the rhythms of time. On the one hand, there are the calm of the encampment of the departed beloved, silence, death, transience and the fragility inherent in all human relationships. On the other hand, there are the overwhelming vitality of the torrent, the ever-changing natural landscape, the vigour and strength of the animal kingdom and finally there is the sensual and emotional intensity of men and women.

It is within the framework of this duality that the poem moves in the context of contradictions discernible both in its componental and its primal units thus weaving a complex network of relationships. This is brought out by Abu Deeb's detailed analysis of elements of semantic and rhetorical structure. The fusion of these two elements helps produce one of the most magnificent monuments of Pre-Islamic poetry.

From this structuralist analysis of the ode of *Imru'ul-Qais* we move with Abdel Rasheed Mahmoudi to another issue concerned with the same poet and reflected in his poetry: namely, his social alienation.

Reviewing previous studies of the subject - ones by *Ilyia Hawi*, *Al-Taher Meki*, *Ahmed al-Houfi* and *Sayed Noufal* among others - Mahmoudi notes that these scholars have touched upon the subject of *Imru'ul-Qais'* alienation but did not go deep into it. Moreover, some of them have failed to grasp the basic unity of his verse thus losing sight of his alienation. Nevertheless, this alienation is discernible behind his descriptions of women, ruined encampments and love.

Mahmoudi approaches his subject from the point of view of the unity of *Imru'ul-Qais'* poetry. His poems may be lacking in the so-called organic unity, but this does not deprive them of all kinds of unity. The elements unifying his *Ghazal* (amatory poetry) are to be found mainly in the strophes of his ode rather than in the ode as a whole. To *Imru'ul-Qais*, the basic unit of the ode is the strophe rather than the single line. Within the framework of his strophes, a kind of inner or structural unity is achieved. The unity of strophes, however, cannot be theoretically defined in a comprehensive manner. For one thing, it has various manifestations making it necessary for a critic to adjust his concepts and sharpen his critical tools in order to follow them in all their variety and richness.

Mahmoudi's analysis leads to the conclusion that descriptive *Ghazal* in the poetry of *Imru'ul-Qais* plays a central role in his narratives regarded as pornographic by some scholars. Narration and description are both integral parts of his texture aiming at a revival of the past, clinging fast to it and dwelling on its memories. If we find such an analysis acceptable, then we shall have to reject the commonly held view that classical Arabic poetry is lacking in unity because it is lacking in organic unity. The poetry of *Imru'ul-Qais* or parts of it at least has unity in so far as it has cohesion of strophes and interrelations.

Stopping by the encampment of the departed beloved, often to be encountered in the opening of the Pre-Islamic poem, has attracted the attention of modern scholars being an artistic convention of significance. The present issue of *Fusul* presents two studies of this phenomenon: in the poetry of *Imru'ul-Qais* and in the ode of *Labid* respectively.

The first of these two studies - by Mohamed Abdel Muttalib Mustapha - starts with a summary of ancient and modern explanations of this phenomenon. It then proceeds to read *Imru'ul-Qais'* preambles on the ruins of the beloved analytically, in an attempt to bring out their semantic potentials. Mustapha finds that a ruin, in Pre-Islamic poetry, was symbolic of transformation on two levels: first, there is the physical image reflected in a linguistic formula. Second, there is the inner image which turns a ruin into a source of inspiration.

A poet's attitude to the beloved's ruin took one of two forms: on the one hand, a poet may express pity

outside the text, is that of Abdel Kadir Al Rabahi who sets out to analyze the poetic meaning and the way it takes shape. A number of texts of classical Arabic poetry by different poets of different eras are the writer's material. He starts from the fact that the poetic process changes the nature of its components. A word could serve as a process of a relationship; a meaning as an event; and the entire poetical work as a network of formal relations. It is this creation of new relations that is the hallmark of a poetic synthesis. The meaning of a poem, emanating as it does from the poet's self, is a product of synchronized elements or relationships within the poem. A critic may regard such synchronizations or relationships from either, or both, of two perspectives: formation in space and formation in time.

Perception of the components of a poem has been linked by some critics with space. Such perception is possible when we see relations in one place in such a way as to bring out their harmony and order. Space, then, turns literature into an object or material, helping us to grasp - more vividly - the core of the literary experience and providing its various elements with a centre.

Al-Rabahi examines classical texts by Ibn Kais Al-Ruqyyat and Ibn Al-Mutaazz concluding that formation in space may be based on similarity or symmetry; or it may (as in the case of Imru'ul - Qais, Abul Shis Al-Khuzai, Jarir, Al-Mutanabbi and others) be based on 'similarity in dissimilarity'. i.e. a set of coexistent elements putting into relief the meanings of a given poem helping develop and intensify its action or meaning. In this way, poetic formation in space is an aid to perception by which we may go beyond the surfaces to the depths leading into infinite space.

Formation in time, on the other hand, manifests itself in musical rhythm; the latter being a temporal art moving among things. Rhythm is closely connected with sense, since the words produced by sense are inseparable from their phonetic origins.

Space in literature needs time as a mould and to move among its objects. Likewise, time turns the totality of temporal sounds into 'tonal space'. This fusion of time and space calls for the coinage of a new term suggestive of their interdependence and interaction. Perhaps the word 'tectonic', proposed by Mitchell, could supply this need.

With Attif Guda Nasr we move to a more specific issue, though not without bearing on a general trend in the heritage of Arabic poetry, namely the question of *bad'i* (tropes). Nasr maintains that since the Pre-Islamic period, the Arabs have been familiar - in their verse as in their prose - with certain embellishments that were later to be called by the Abbasids "tropes". Similarly the glorious *Koran* contained 'fawasil' which gave rise

to controversy on their affinity with *Saj'* (rhyming prose) with a view to proving that the Koranic style showed nothing of the defects of the latter. In analyzing *Saj'* and *Jinas* (using in close proximity two words having the same root letters but with different meanings), the ancients assumed that words and meanings were our touchstone and the yardstick by which different kinds of tropes were to be measured. Some tropes were compatible with sense, while others were less so. The first type was necessitated by *Saj'* but made for trite wording, bad style and shallow sense. The second type, on the other hand, achieved a desirable union of sound and sense, so much so that every single word gave the impression of being in its right place, being neither intrusive nor in bad taste.

Posed in this manner, the issue gave rise to the question as to the compatibility or otherwise of sound and sense; a question that has cast its shadows on the heritage of Islamic culture for so long; was the occasion of much controversy and was - in some ways - related to the Greek heritage. According to the ancients, words were earthly and changeable. Meanings, on the other hand, were celestial and immutable. Again this often led to a class distinction between words and sense: words being mean, low, unable to rise above their earthly origin in nature, while sense stood for sublimity and elevation. Embellishment by tropes was discussed in the light of this rigid distinction. The ancients also believed that logic was basically concerned with sense and only occasionally with wording. Grammar, on the other hand, was basically concerned with words, and only occasionally with sense. To check this mistaken attitude, it would have been sufficient to recall the fact - almost axiomatic - that we think in terms of language, a fact that would make of logic and grammar but two faces of one and the same coin. Embellishment, though it will add to the subject something that is not innate, does not denude the subject of its innate nature. Direct observation of the embellished object should enable us to distinguish it between what is necessary and what is only contingent, and thus remove what is redundant. Embellishment is by definition artificial and decorative. It reflects a desire for transcendence: an object is both itself and something else at the same time.

Embellishment by tropes was not very common in the Pre - Islamic era or in early Islam. Indulgence in ornamentation and decoration, on the other hand, reached its zenith - or rather its nadir - in ages of cultural degeneration and literary stagnation. Ingenuity in the use of tropes came gradually to be the measure of excellence in all the arts, especially in the art of poetry.

Following this group of comprehensive studies are ones more limited in scope and concerned with more specific subjects. Kamal Abu Deeb writes of the ode of Imru'ul - Qais from a structuralist point of view as part

classical Arabic poetry - both in its literary context and cultural significance - is Ibrahim Abdel Rahman's examination of two aspects of ancient Arabic poetry: namely, its themes and music. The choice of these two elements is justified by the fact that thematology covers the subject-matter of the classical poem, whereas music covers one of its formal aspects. Out of these two roots many branches emerge, but their examination is deferred by the writer to a further occasion.

According to Abdel Rahman, the themes of ancient Arabic poetry have been contained in certain moulds, stereotyped as far as meaning, imagery and language are concerned. This would suggest that these themes were little more than artistic moulds or formulae employed by poets in such a way as to correlate meanings with attitudes to life. This artistic use of themes, however, has called upon poets to introduce some changes and to produce some personal variations on the stereotyped meanings and ideas of earlier poets. Thus the typical could be changed into something individual. Through this secret transformation of meanings and ideas, a poet managed to turn a common and much-tried theme into something personal bearing his own stamp. Thus themes, however typical and stereotyped, took different shapes in different poems, presenting the reader with a new attitude to life and people. Noting the stereotyped nature of meanings, language and imagery, and taking into account the similarity between some themes of classical Arabic poetry and ancient myths (such as the similarity between the behaviour of Imru'ul-Qais, as reflected in his love poetry, and the Indian myth of the God Krishna), Abdel Rahman concludes that the themes of Arabic poetry were largely remnants of ancient myths. The so-called stereotyped repetition of themes in different poems was no hindrance to their renewal, time and again, in the hands of skilful poets.

As to the music of classical Arabic poetry, Abdel Rahman maintains that its condemnation as stereotyped and repetitive by modern critics is due to the inadequacy of criteria adopted by these critics. To him, the music of classical Arabic poetry, though repetitive, was capable of variation and renewal in the hands of poets who were capable of putting repetition to artistic uses. Our so-called metres of Arabic poetry are but musical instruments capable - by dint of the skill of the poet - of producing rich harmonies. In corroboration of his claim, Abdel Rahman cites the fact that the ancient Arabic poem was monometric throughout and yet managed - within this one metre - to produce different tunes in accordance with the poet's intention and attitude. By way of demonstration, the writer examines the poetry of Al-A'sha showing how he depends, for musical variety, on two elements: vowels and rhymes. Abdel Rahman then concludes that the Pre-Islamic poets have shown much skill in their handling of the music of poetry and have developed it to a remarkable degree.

In pursuance of the primordial components of classical Arabic poetry, Shams Al-Din Al-Hagagy writes of its relation to mythology. Al-Hagagy's point of departure is the fact that right from the beginning the link has been close between myth and word and that the separation of poetry and myth took place only when special rites, to be performed in a house of worship, were accorded to the latter. Even so, poetry retained its link with myth, being productive - as it is - of a personal and self-contained world, using language in a manner tantamount to that of mystery. Thus a priest came to be in charge of the word-myth within the temple, and a poet of the word-poetry outside the temple, but both had this much in common: they were recipients of a supernatural inspiration and speakers of a mysterious language comprehensible only to the initiated.

Arabic poetry was by no means unique among the poetry of other nations. Like them, it was closely connected with myth. Unfortunately, none of the beginnings of Arabic poetry has reached us down the centuries; all we have of it belongs to the late Pre-Islamic era, one in which the separation between a priest, a sorcerer and a poet had been completed, and the roles clearly accorded. A priest's speech was designated as *Saj* (rhyming prose), a sorcerer's as *ruqa* (charms) and a poet's as *Shir* (poetry). At a time when the Greeks regarded poetry as a heavenly inspiration, the creation of poetry has been regarded by the Arabs, since the Pre-Islamic era, as an activity practised by a man possessed by *Jinn*. Many are the ancient versions of this belief, according each poet a special demon inspiring him with verse. In other words, a poet was the mouthpiece of invisible cosmic powers with which he had a special link. In this he was different from a priest who was linked to a specific deity or a number of deities and a sorcerer who was linked to evil forces. Neither, however, had the prestige or social influence of a poet. Hence a tribe used to celebrate when a poet was born to it, not only was he going to sing its praises in terms of the qualities most cherished by the local community, but also because he was to be its link with those awe-inspiring cosmic powers. The birth of a poet to a tribe could also inspire other tribes with fear, being a potential threat as a satirist and a writer of lampoons.

Two courses were thus opened up for Arabic poetry since its early beginnings. It could be either beneficial (in the case of eulogies) or harmful (in the case of satires), depending on the powers inspiring it. Al-Hagagy claims that Islam lent support to this concept, as a number of situations and pronouncements will testify. He concludes that this view of the creative process, in relation to supernatural powers, has become an integral part of the Arab poetic tradition.

Another comprehensive view of Arabic poetry, referring the reader, however, to no frame of reference

# THIS ISSUE

## ABSTRACT

---

The present issue of *Fusul* is closely connected with our first issue devoted - as the reader will recall - to a review of the Arab heritage and a definition of our attitude to it. It has been clear, from the beginning, that we intend to devote to it the attention it deserves as the reviews, re-evaluations, scrutinies and examinations we have published will testify. Indeed, this course of action is one of our basic aims and an important part of our task. The present issue, however, will be confined to the heritage of Arabic poetry. Needless to say, this heritage - going back in history to some two centuries before Islam - cannot be exhaustively covered by a limited number of studies, in one volume, however large it may be. Indeed, it would be naive to suppose that the entire heritage of Arabic poetry could be encompassed within such space. In re - evaluating the past, however, we have chosen to deal with the roots, trunks, branches, twigs and leaves in that order. From this perspective, every individual poet will be regarded as a leaf in a large tree. In due course of time, every single poet, or poetic output, will be the subject of a number of studies to which a separate issue of this journal will be devoted.

The present issue contains thirteen studies covering certain areas of the map of Arabic poetry. Naturally enough, the period of early maturation of Arabic verse, i. e. The Pre-Islamic era, had to receive more attention than other eras. Much of this attention had to go to the chief poet of this period, namely *Imru'ul - Qais*.

First of these studies is *Ahmed Kamal Zaki's "Our Poetic Heritage and its Incomplete History."* The essay claims that historical studies concerned with Arabic poetry suffer from a certain defect. This is put down to the inadequacy of the artistic criteria accepted by scholars and applied to that poetry. Neither we, nor any of the authors of such compilations as *Kitab al Aghani (Book Of Songs)*, *Al Iqd - al Farid (The Unique Necklace)*, *Al - Yatima (The Solitaire of the Age)* and most works seeking to establish the comparative ranks of poets has tried to ask the question: Why not refer to fiction and literary epistles as well as to poetry? Why were personal memoirs, historical chronicles and *maqamat (Assemblies)* allowed to fall in such neglect?

The poetic language is a historical context related to the cultural structure and to the very social dimension of our being. Within this social framework, no clear and complete pattern of change can be detected. The available materials, sources and references provide us with no answer to this question: Why has not the folklore been assimilated into the body of written ("superior") literature, since any literature is - and cannot help being - the product of a given social reality?

It is from this perspective that *Ahmed Kamal Zaki* proceeds to tackle the problem facing the critic of ancient Arabic poetry. On the one hand, there are the mythological and ritual origins neglected by most historians. On the other, there are the haphazard unsubstantiated judgments pronounced by critics and making for our incomplete vision of the history of Arabic literature. Thirdly, there is the methodological error of devoting all attention to poetry to the exclusion of other elements. The fact, however, that such stories as the story of *Majnun bani Amer* have turned - in the course of time - into something like popular romances far from the religious censorship that controlled 'official' poetry, lends force to the contention that there is an unmistakable artistic continuity between these two things: the top of the literary iceberg floating on the surface, and what the conscience of the people has forged in the form of stories whose authors and reciters were chased out of the fold of 'superior' culture.

From this, *Zaki* concludes that a new historian of Arabic literature has to move within a conceptual framework in such a way as to achieve an artistic integration of various forms of expression in Arabic literature. He has also to give a clear picture of its Pre - Islamic background, often neglected or played down by previous commentators. A third task is to correct those concepts that gained ground as a result of the exclusion of certain literary genres. Only then will we be able to attain a complete understanding of Arabic poetry. Such an integrated view of poetry will shed light on many hitherto unexplained phenomena and will illuminate a number of cultural and civilizational issues.

Following this criticism of our defective view of





# **Fusūl**

Journal of Literary Criticism

*Issued By*

**General Egyptian Book Organization**

---

Editor:

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

Editorial Secretariate:

**ETIDAL OTHMAN**

Lay Out:

**SAAD ABDEL WAHAB**

Secretariate:

**ISAM BAHY**

**MOHAMMAD BADAWI**

**Consultants**

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**SH. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

---

**THE ARABIC POETIC HERITAGE**

---

**Vol. IV No2. January. February. March. 1984**









Bibliotheca Alexandrina



0536240